

فصول

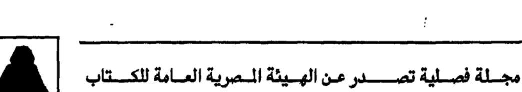
العدد ٥٨ / شتاء ٢٠٠٢

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

هل للأدب قواعد ؟

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

رئيس التحرير
هدى وصفي

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد رقم ٥٨

نائب رئيس التحرير
محمد على الكردى

مدير التحرير
محمود نسيم

المدير الفنى
محمود الهندى

السكرتارية
آمال صلاح
أمل على

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ٣ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٥٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهم ـ سلطنة عمان ٥ ريال ـ العراق ٣ دينار ـ لبنان ٧٥٠٠ ليرة ـ البحرين ٥ دينار ـ الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ٣,٥ دينار ـ قطر ٥٠ ريال ـ غزة / القدس ٢,٥ دولارا تونس ٧ دينار ـ الإمارات ٤٠ درهم ـ السودان ٨٠ جنيها ـ الجزائر ٣٥ دينار ـ ليبيا ٢,٥ دينار ـ دبى / أبو ظبى ٥٠ درهم .

• **الاشتراكات من الداخل :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠جنيها + مصاريف البريد ٤جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• **الاشتراكات من الخارج :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات ـ مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارًا)
السعر : خمسة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول ـ الهيئة العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ ـ ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

بهذا العدد، تستهل مجلة فصول مرحلة جديدة من مراحل إصدارها التى بدأت منذ أكثر من عشرين عاما وتواصلت بعد ذلك صانعة تجربة هامة ليس فقط بوصفها مجلة نقدية متخصصة وإنما بوصفها تجربة ثقافية استهدفت بجهد علمى منظم تحقيق مجموعة من القيم الأساسية. أولا - سعت المجلة/ التجربة، إلى التأسيس المتجدد للمناهج النقدية الحديثة وترسيخها فى بنية الثقافة العربية الراهنة، فترجمت النصوص الأساسية فى تلك المناهج، وقدمت قراءات ودراسات متميزة لها، ثم انتقلت خطوة أخرى واضعة النص الإبداعى العربى على مختلف مستوياته وأنواعه أمام تلك المناهج، اكتشافا لقدرة هذه المناهج على قراءة نص فى سياق ثقافى مغاير، ومساءلة فى الوقت نفسه للنص والمنهج معا.

وثانيا - استهدفت المجلة ترسيخ القيمة التى أصبحت غائبة فى كثير من الممارسات الثقافية، وأعنى قيمة التساؤل. كان الواقع فى تلك التجربة الهامة موضعا للسؤال وليس قيمة مرجعية لحركة المثقف، ولم يكن المنهج النقدى مجرد إجراءات واصطلاحات وآليات وإنما سؤال علمى يشكل الخبرة ويستهدف التحاور، كما سعت المجلة إلى نوع من تواصل الأجيال ليس بالمعنى الزمنى القائم على التعاقب الآلى للمواقيت، ولكن بالمعنى الثقافى والاجتماعى لتواصل الخبرة وتتابع التجربة. وفى هذا السياق - لم تتعامل المجلة مع الأسماء ذات القيمة الكبيرة والإنجازات الثقافية باعتبارهم وجودًا متحفيًا عاليا وساكنا فى آن، وإنما باعتبارهم وجودًا فاعلا وخبرة حية قابلة للمراجعة وقادرة على التطور، كما لم تتعامل مع نقاد وكتاب الأجيال الجديدة بهيمنة سلفية ولكن برؤية ترى فيهم طاقة الكشف وقدرة التساؤل.

ومن تلك الأسماء المتميزة التى احتفت بها المجلة فى أعدادها الأولى ناقدة وأستاذة جامعية كان مقدرا لها أن تكون وجها ثقافيا هاما على مدار العشرين عاما الماضية، وهى الدكتورة هدى وصفى التى لم تنقطع صلتها يوما بفصول، ناقدة ونائبة لرئيس التحرير، وها هى الآن تجدد صلتها الدائمة بالمجلة رئيسة لتحريرها فى مرحلة هامة من مراحل الثقافة العربية والمجلة معا.

ونحن فى هيئة الكتاب نرى فى فصول تجربة ثقافية وليس فقط مجلة دورية، وسوف نسعى إلى تتابعها واستمرارها وندعمها - انتظاما وفاعلية - تأكيدا لقيمة المجلة ودور الهيئة، واحتفاءً بتجدد الفصول.

سمير سرحان

افتتاحية

تأسست مجلة "فصول" فى بداية الثمانينات (أكتوبر سنة ١٩٨٠) بمبادرة من صلاح عبد الصبور الذى أسند رئاسة تحريرها إلى عز الدين إسماعيل، وأصدرت عددها الأول عن التراث فى إشارة ذكية إلى أن التحديث ليس معناه التغريب. وتوالت الأعداد عبر اهتمام خاص بالمناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة واعتمدت المجلة بشكل أساسى على مجموعة من الدراسات والترجمات الجادة وأفسحت الطريق أمام بعض التجارب النقدية التى حاولت اختبار مناهج النقد الغربى على نصوص إبداعية مصرية وتألقت بعض الدراسات وتعثر البعض الآخر لكن ظل الهدف الأساسى هو مواصلة الجهد من أجل عمل ثقافى جاد يستجيب للمتغيرات ويطمح إلى تأكيد الاختلاف والتعدد.

وتأتى المرحلة الثانية فى تجربة "فصـول" والتى بدأت مـشارف التسعينيات وتولى رئاسة تحريرها جابر عصفور ليبدأ فى طرح بعض القضايا الكبيرة خاصة فى الأعداد الأولى مثل قضية الحرية والمصادرات الفكرية فى محاولة لاستكناه ذهنية التحريم، خاصة فى مناخ ضاغط. وتوالت الأعداد وبدأت تتبلور فكرة العدد/ الملف الذى أحياناً كان يمتد ليشمل أكثر من عدد وكما سبق ورصدنا الإيجابى والسلبى فى المرحلة الأولى، فإن بعض أعداد المرحلة الثانية ـ بالرغم من أهميتها ـ جعلت المجلة تبدو أحياناً مغلقة أو دائرة فى مداراتها الخاصة. ونحن عندما نرصد بعض السلبيات فى المرحلة الأولى أو الثانية. فلا نفعل ذلك من منظور تقويمى وإنما رغبة فى رصد تلك التجربة الثرية لكى نتمثل خبراتها الفكرية والتنظيمية مؤكدين على أن مجلة فصول استطاعت أن تكون مجلة متخصصة بالمعنى العميق لمفهوم التخصص، ومع اقتصارها على نشاط فكرى محدد هو النقد الأدبى فإنها استطاعت أن تثبت وجودها ليس فقط محليًا أو عربيًا ولكن أيضًا دوليًا فأعداد فصول نجدها فى مكتبات الجامعات الكبرى فى البلاد العربية والأوروبية وأيضا فى أقسام الدراسات العربية فى الجامعات الأمريكية، وبرزت قدرة فصول عندما كرست فكرة تحديث النص النقدى وتعميق مناهجه وسياقه المعرفى.

ونأتى للمرحلة الراهنة من فصول حيث أصر سمير سرحان إصرارًا شديدًا على استمرارية المجلة، وتأكيد دورها، وتوفير كافة الإمكانيات لصدورها، وإذ نسعى إلى استبقاء فصول وتأكيدها بوصفها مشروعا تحديثيا قائما على حرية التعدد وحق الاختلاف وقيمة التجاوز وضرورة السؤال؛ فإننا نعتبر أن عملنا الحالى هو امتداد للمراحل التى سبقت وهو استكمال لطريق بدأ متألقا واستمر لافتا ونرجو له التوفيق والنجاح.

ولأن النقد الأدبى مثله مثل أى نسق فكرى فإنه كثيرا ما يتخطى حواجز ابستمولوجية ولذا فإن مفاهيم مثل أدب، مؤلف، عمل، نص خضعت لـلتغير والتحول ولكى نشير إلى هذه القطيعة المتجددة علينا أن ننتخب طرائق محددة لوصف الأعمال والتيارات، تلك الطرائق التى غيرت مسار النقد الأدبى منذ أرسطو والجورجانى وحتى لحظتنا الراهنة، ووفقا لهذه الرؤية فإننا اعتمدنا التبويب التالى:

١ـ الأبحاث والدراسات وفى هذا القسم سوف نبقى على طبيعة فصول بوصفها مجلة محكمة متبعين الإجراءات العلمية الدقيقة للتحكيم.

٢ـ محور للعدد ويشمل قضية يتم استجلاء جوانبها عبر أشكال متعددة: دراسات، ندوة، ترجمات.

٣ـ نص وقراءاتان ويشمل نصًا إبداعيًا مع قراءتين نقديتين لنفس النص.

٤ـ النقد التطبيقى.

٥ متابعات ، دوريات، شخصية العدد.

هدى وصفى

هل للأدب قواعد؟

يسعى هذا العدد إلى الفحص المتجدد لقضية من قضايا النقد المتصلة بمجالات معرفية متعددة، والمشتبكة بعمق مع الواقع والتاريخ معا، ونعنى قواعد اللعبة الأدبية التى اتخذناها محورا أساسيا تنتظم حوله الأبحاث والندوة والدراسات النظرية والتطبيقية. وقواعد اللعبة الأدبية كانت ولا تزال مثار خلافات متعددة وتعريفات مختلفة سواء على مستوى البحث النظرى أو الممارسة العملية.

وحين تطرح "فصول" هذه القضية فإنها تحاول البحث عن طبيعة الظاهرة الأدبية على مستـويين أساسيين: النسق والوظيفة. واضعة فى اعتبارها بعض التصورات، فلم يكن اختيار المحور رد فعل أو انعكاسا لواقعة معينة كثر حولها الجدل واحتد الخلاف فى الآونة الأخيرة، بل كان اختيارا لأسئلة فى النقد والإبداع معا، فنحن لانطرح قواعد الأدب باعتبارها قواعد معيارية أو قيما مرجعية، لأننا نرى أن التساؤل حول الماهيات المتمثل فى صيغة: ما الوجود، ما المعرفة، ما الأدب؟ يأتى بنتائج مضللة، فضلا عن كونه يفضى إلى فلسفات الجوهر الدائم والماهيات الثابتة، لا مجال للإفاضة قطعا، غير أننا لا نرى للشعر - مثالا - خصائص ثابتة وقبلية تحل فى القصيدة وتعطيها نوعها، فالقصيدة ممارسة متغيرة تتحقق باللغة وعبرها، وخصائصها النوعية، وإن شئنا ماهيتها، ليست شيئا خارج تركيبها المعجمى والدلالى، منفصلا عن نشاطها الصوتى والإيقاعى.

غير أن التساؤل حول القواعد يظل مع ذلك قائما ومشروعا، واستقراء الظاهرة فى تاريخيتها يعطينا مؤشرا أوليا حول الطبيعة والوظيفة، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسياق الظاهرة الأدبية وحددا مجالاتها المعرفية والإجرائية.

يتساءل تودروف ماذا يميز الأدب عن غير الأدب؟ وما هو الفرق بين الاستعمال الأدبى للغة والاستعمال غير الأدبى لها؟ ويقترح إدخال مفهوم الخطاب: إنه النظير البنيوى لمفهوم الوظيفة فى استعمال اللغة. ولكن ما ضرورته؟ تُنتج اللغة انطلاقا من اللفظ ونظم القواعد جملا، فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطرادية: تنتظم هذه الجمل فيما بينها، وستلفظ فى محيط اجتماعى وثقافى ما، وستتحول بهذا إلى ملفوظات، كما ستتحول اللغة إلى خطاب، وإضافة إلى هذا، إن الخطاب ليس واحدا، ولكنه متعدد، سواء كان ذلك فى وظائفه أو أشكاله.

تعكس دراسات المحور هذا التصور لقواعد اللعبة الأدبية. وظيفة وطبيعة وعلاقات، وذلك من خلال مناهج مختلفة. فالدراستان اللتان يستهل بهما العدد محوره الأساسى، يتناولان - كلا من زاويته ومنظوره - بعض القضايا الأساسية فى تراث الشعر العربى وحاضره معا.

يبحث "أحمد كمال زكى" الشعر بين استنساخ القديم ومجاوزته، مقدما التماعات ذهنية ثاقبة وخلافية كذلك، راصدا فكرة جوهرية وهى أن قوالب الشعر التى تجمدت بعد ظهور الإسلام لم تكن كذلك فى العصر الجاهلى.

وبعد إثباته هذه الفكرة يعرض لراهن الشعر العربى متوقفا أمام بعض نماذج قصيدة التفعيلة التى يرى الباحث أنها قدمت الإسهام الرئيسى فى التجديد الشعرى، رافضا قصيدة النثر.

وهذه رؤية تحتمل الخلاف، تماما، مثلما يتسع الشعر لتعدد الأشكال وتمايز التجارب وتباين الصياغات.

وننتقل مع "محمد عبد المطلب" إلى تحليل تفصيلى لمفهوم الشعر فى القول الشعرى ذاته.

إذ يرى أن النقد العربى القديم فى مقاربته لمفهوم الشعر قد نظر - بالضرورة - إلى ما قاله الشعراء عن شعرهم، ولكن المستهدف من تلك الكتابة هو التعرف على الصيغ النظرية والتصورات الفكرية المتضمنة فى القول الشعرى، لا عبر مصطلحات جاهزة وقوالب مسبقة، بل عبر صياغات الشعراء ذاتها وعبر الإطار العام الذى تنتظم فيه القصائد. وهكذا - تركز الدراستان على المفهوم والإطار المرجعى للمصطلح وبعض قضايا الراهن الشعرى، فيم تأخذ "عفاف البطاينة" تصورا ومنهجا مغايرين مركزة على مفهوم النص وليس مفهوم النوع، ولكن النص هنا ليس نسقا مغلقا ولكنه سياقات مختلفة، سياق القول، وسياق الثقافة، والسياق المرجعى.

وفى هذا الإطار، فإن الفرق بين اللغة الأدبية والمعيارية إنما ينتج عن الوظائف المختلفة التي يؤديها النص، لا عن اختلاف اللغة نفسها.

في جزء ثان ـ يتناول المحور قضايا مرتبطة باللعبة الأدبية ضمن منظومات فلسفية تركز على جدل الظواهر لا "تجاورها، وتحاورها لا انتظامها في وحدات منفصلة.

في الجزء الأول، ركز المحور عبر الدراسات الثلاث التي أشرنا إليها على البنية والمفهوم والسياق، وفي الجزء الثاني تركيز على جدل العلاقات بين التحريم والعنف في مستوى، وبين الفن والأخلاق في مستوى آخر.

يبحث "محمد علي الكردي" المشروع الفكري لـ "جورج بطاي" برؤية مدققة قادرة على التقاط الجوهري في كتابات المفكر الذي يقيم تصوره لظاهرتي الموت والحياة على مستويين مختلفين: مستوى الوجود الكلي المتصل، ومستوى الوجود الفردي المنقطع الزائل..

وينتقل "الكردي" من بحث ظاهرتي الموت والحياة إلى تساؤل أساسي: كيف يربط بطاي بين مفهومي العنف والموت وبين مفهومي التحريم ونقض التحريم؟ محاولاً توضيح ضرورة الوجود مرة أخرى.

يبدأ حسن طلب دراسته عن "الفن ورجل الأخلاق" بإشارات دالة إلى بعض ظواهر الواقع الثقافي الراهن وهي تلك الظواهر التي تبرر مجدداً بحث العلاقة بين الفن والأخلاق بحثاً علمياً مدققاً بديلاً عن الصياغات الجاهزة والمتردية التي تبرر المواقف والمواقع برؤى سلفية محافظة سواء في السلطة أو خارجها.

ويرصد الباحث مجموعة من النقاط الأساسية، متوصلاً إلى أن ما يهدم الأخلاق ليس تعارضها الوهمي المصنوع مع الإبداعات الفنية حتى المتجاوزة منها، وإنما يهدمها شيئان: الفن الزائف وممارسته، فالأخلاقي المتزمت ينقل دائما عن أصل، تماما كما يفعل الفنان المزيف.

هكذا، وبصورة مجملة، جاءت قواعد اللعبة الأدبية ـ كما تجسدت في ملف الدراسات لهذا العدد ـ حافلة برؤى ومراجعات هامة تستقصي مفهوم النوع والأطر المرجعية في التاريخ الأدبي، وتساءل الراهن كاشفة عن سياقات النصوص وجدليات التحريم والعنف والموت والقداسة، وعن التعارضات الزائفة بين الصياغات الإبداعية والمفاهيم الخلقية، وفي كل ذلك يحتفي المحور بالمتغير والمتجدد وهو يرصد الثابت والمحرم، مؤشرا على منهج المجلة ومؤكدا رؤيتها القائمة على التأصيل والتجاوز سعيا إلى إبداع متسائل وحياة متجددة.

وبين "وهمية التجرد" و"نزوات الذاتية"، ندلف إلى ندوة العدد مستعرضين آراء النقاد حول التساؤل الخاص بالمحور "هل للأدب قواعد؟" وتأتي أولى الترجمات "ألعاب النظرية" لكي تعمق مفهوم اللعبة الأدبية وقواعدها ثم تليها محاكمة سقراط محاولة كشف الكثير من الغموض الذي غلف هذه المحاكمة المبنية على فرضيات مزعومة وفي ختام الترجمات تطالعنا قراءة في "الأدب المهمش في مصر" لكي تمدنا برؤية كاشفة نستطيع من خلالها التعرف على المسكوت عنه في الحقل الأدبي المصري.

ومن الأبواب الجديدة في العدد محاولة تقديم قراءة نقدية بعنوان "نص وقراءتان" وهي محاولة تلقي الضوء على نص بعينه من خلال قراءتين نقديتين في آن. والنص الذي وقع عليه الاختيار في هذا العدد هو جدارية محمود درويش.

ننتقل بعد ذلك إلى مجالات أخرى في النقد التطبيقي وهي تشمل الشعر والمسرح والرواية تليها المتابعات والدوريات ونختتم العدد بباب جديد آخر وهو شخصية العدد ومجلة فصول تكرم في هذا العدد ناقدا أصبح اسمه رمزًا من رموز النقد العربي عبر الأجيال: "عبد القادر القط".

وفي النهاية، تبقى كلمة شكر واجبة وإشارة ضرورية للناقدة والمترجمة الدكتورة منى طلبة، والمترجم والناقد الدكتور أنور مغيث الذين ساهما مساهمة فعالة في تحرير هذا العدد وتنفيذه ومتابعته منذ أن كان تصوراً وحتى أصبح عدداً يتداوله القراء. لقد كان وجودهما معنا متواصلا بالجهد وفاعلا بالمعرفة ودائما بالابتكار.

هدى وصفي

الملخصات والتعريفات

- الملخصات :

الشعر العربى بين استنساخ القديم ومجاوزته/ مفهوم الشعر فى القول الشعرى / جدلية العنف والتحريم / النصوص وسياقاتها دراسة فى الأدبية، الأيديولوجيا، الخطاب / الفن ورجل الأخلاق / ألعاب النظرية ونظرية الألعاب / محاكمة سقراط / الأدب المهمش فى مصر المعاصرة / البناء المونولوجى وانشطار الذات / الموت الأليف / التهميش جزاءً (المسرح الأمريكى عن حرب فيتنام) / اتجاهات التجريب / عن التعدد الصوتى فى المسرح الكوميدى.

- التعريفات :

إبراهيم عبد الرحمن / أ. ف. ستون / أحمد كمال زكى/ أنور مغيث / حسن طلب / ريشار جاكمون / شعبان مكاوى/ عفاف البطاينة / محمد عبد المطلب / محمد فكرى الجزار/ محمود الضبع / منى برنس / منى طللبة/ مها عليوه/ نسيم مجلى/ وليد منير / إبراهيم فتحى.

الشعر العربى بين استنساخ القديم ومجاوزته

أحمد كمال زكى

على الرغم من وفرة الدراسات القديمة والحديثة عن الشعر يلاحظ الكاتب أن الحصيلة ينقصها الكثير سواء فى مجال النظرية أو الإبداع. يقدم الكاتب تعريفات الشعر عند قدامى النقاد والفلاسفة، ثم أهم الدراسات المعاصرة ليناقش من خلالها مشكلة التجديد فى الشعر وما طرأ عليه من جمود فى أغراضه وقوالبه. وربط الشعر بالمديح وتقليص المجال الذى يفترض أن يغطيه الشعر بحيث يصبح تصوراً عن العالم مثله مثل التصور العلمى والفلسفى ويناقش الكاتب مجموعة القيم التى خرجت بالأدب الحديث إلى العصرية كما تجلت فى قصيدة التفعيلة مقدما للعديد من نماذجها لينتهى إلى افتقاد ما يسمى بقصيدة النثر إلى جوهر القصيد الشعرى نفسه وهو الوزن.

مفهوم الشعر فى القول الشعرى

محمد عبد المطلب

بعد أن يقدم الكاتب استعراضاً سريعاً لمحاولات النقاد القدامى لتحديد خصائص الشعرية العربية يترك هذه الأرض المأهولة بدراسات أغلب الباحثين ويتوجه إلى" المنطقة المنسية" باحثا عن تحديد لمعنى الشعر من خلال ملفوظ الشعراء أنفسهم منذ العصر الجاهلى وحتى نهاية العصر العباسى. ويتتبع الكاتب استخدام الشعراء للمصطلحات التى تميز النظم الشعرى مثل القوافى والعروض والبحور ليشدد على ارتباط الشعر بالمعاناة التى يقسمها، حسب ما جاء فى أقوال الشعراء، إلى معاناة عقلية ومعاناة صياغية. ويبين الكاتب المواقف المتباينة للشعراء من عدة قضايا فيها علاقة الشعر بالمعنى أو المنطق أو بالأخلاق، وفيها تحدى التجديد المطروح أمام كل جيل والتوتر المستمر بين الإبداع والتلقى، وأخيراً هاجس الأبدية وحرص الشعراء على خلود أشعارهم بعد موتهم.

جدلية العنف والتحريم

محمد الكردى

يتناول هذا المقال واحدًا من أبرز الأسماء التى جمعت بين الفكر والأدب فى فرنسا فى القرن العشرين. وهو جورج بطاى، وبوجه خاص تحليله للعلاقة الجدلية بين التحريم وإنتهاك المحرمات وما يرتبط به من عنف بوصفها أبرز تجليات العلاقة الجدلية بين الموت والحياة. إن إنتهاك المحرمات ليس تمردًا بقدر ما يمثل نزوعًا صوفيًا يسمو إلى تبديد الطاقة والفناء فى الآخر والاندفاع إلى الموت، ويقوم هنا بوظيفة تعادل وظيفة الانفاق والاستهلاك والبذخ فى الاقتصاد. وتمثل أعمال "ساد" الأدبية، عند تحليل بطاى لها، إحياء حداثى لهذا الجانب المقدس فى العنف الدموى (شعائر المجون وطقوس الأضاحى والقرابين) ولكن على مستوى اللغة، وذلك فى مواجهة عقلانية التنوير التى إنحازت إلى قمع الرغبة وبرودة الحياة.

النصوص وسياقاتها

دراسة فى الأدبية، الأيديولوجيا، الخطاب

عفاف البطاينة

كيف يمكن تحليل النصوص من خلال تحليل الخصائص السياقية والخطابية التى تميزها؟ وكيف يمكن رصد سياقات النص المختلفة: سياق القول، وسياق الثقافة، والسياق المرجعى، وكيف ندرك طبيعة العلاقة بين تلك السياقات؟ ثم كيف يمكن الفصل بين اللغة الأدبية ـ الشعرية ـ والأسلوب الأدبى، وبين اللغة الاجتماعية ـ المعيارية / العلمية ـ والأساليب التبليغية، وكيف أثر ذلك فى تحديد مفهوم الأدبية. تلك الأسئلة وغيرها تسعى عفاف البطاينة إلى استقصائها فى عدد من المستويات تشمل اللغة والأسلوب والنوع، متوقفة بشكل تفصيلى أمام مفهوم السياق، ومفهوم اللغة الأدبية والأسلوب الأدبى مقابل اللغة المعيارية وأساليب التبليغ، وكذلك مفهوم الانزياح، أى التحريف الجمالى المتعمد للمكونات اللغوية بالإضافة إلى الخصائص التى يمكن أن تحدد مدى أدبية النصوص، مثل الاستقلالية، إعادة التسجيل، تداخل مستويات الدلالة وكثافتها، تعدد المعانى، التفاعل المنزاح.

الفن ورجل الأخلاق

حسن طلب

العلاقة بين الفن والأخلاق كانت ومازالت مثار جدل كبير. ويرى حسن طلب، فى استعراضه للمقاربات الفلسفية المختلفة لهذه المشكلة، أنها تفترض منذ البدء أولوية القيم الأخلاقية على القيمة الفنية والتى

توضع غالبًا فى وضع التابع أو الخادم. ويشير إلى اللبس الموجود فى اللغة العربية الذى لايميز بين الأخلاق العملية والأخلاق النظرية أو القيم العليا. فالفن مستقل عن الأولى ولكنه فى نهاية المطاف يلتقى مع الثانية بما يدعو إليه من ترقية للنفس وحبًا للإنسانية. وإن المشكلة تكمن فى الواقع فى كلٍ من الفن الزائف والتزمت الأخلاقى، فكلاهما يسئ لجوهر القيم الإنسانية.

ألعاب النظرية ونظرية الألعاب

زولتان فارجا

ترجمة : أنور مغيث

يعالج الكاتب مفهوم اللعبة فى النظرية الأدبية المعاصرة، مشيراً إلى التوسع فى استخدام هذا المفهوم فى الأزمنة الأخيرة؛ ويتابع الكاتب تطور تعامل الفكر الغربى مع مفهوم اللعبة ابتداء من التناول الفلسفى عند كانط وشيلر ثم التناول الفينومينولوجى عند هويزنجا وكايوا، ثم يقدم بعد ذلك أهم رموز النقد الذين تعاملوا مع مفهوم اللعبة بوصفها عنصراً أساسياً فى النظرية الجمالية: المنهج الهرمينوطيقى عند جادامار الذى يتعامل مع اللعبة كمفهوم مستخدم فى نقد الوعى الجمالى، والمنهج التفكيكى عند دريدا الذى يتضخم لديه مفهوم اللعبة بصورة يفقد معها فاعليته الابستمولوجية وأخيراً رولان بارت فى محاولته لاستخدام مفهوم اللعبة من أجل تأسيس نظرية فى القراءة.

محاكمة سقراط

أ. ف. ستون

ترجمة: نسيم مجلى

يعد سقراط فى تاريخ الفكر البشرى الضحية الأشهر لتعسف السلطة وطغيانها فى مواجهة أنوار العقل. والدراسة التى بين أيدينا تقدم رؤية مغايرة تماماً لهذه الفكرة الشائعة. فمن خلال تحليل لغوى دقيق "لجزء مظلم" من مذكرات زينوفون فيما يتعلق بمحاكمة سقراط والتهم التى وجهها إليه الإدعاء يحاول المؤلف تحديد المقصود بعبارة" إفساد الشباب" ويستبعد التفسير الأخلاقى الدينى ويستبقى التفسير السياسى حيث كان سقراط معجباً بشخصية أجاممنون بوصفه نموذجًا للملك. وتحيلنا الدراسة إلى شخصية أجاممنون كما قدمها هومير فى الإلياذة، كما تقدم لنا آراء سقراط السياسية بحسب ما وردت فى محاورات أفلاطون المختلفة لتنتهى إلى أن سقراط قد حوكم لأنه كان نصيراً للطغيان وداعياً لضرورة الرقابة على الإبداع. وكان هذا هو الخلاف الأكبر مع الأثينيين الموجودين فى السلطة.

الأدب المهمش فى مصر المعاصرة

ريشار جاكمون

ترجمة: منى طلبة

يعرض ريشار جاكمون لمجموعة من الظواهر الأدبية فى الحقل الأدبى فى مصر تتسم جميعها بالتواجد على حدود هذا الحقل دون أن تحظى بالاعتراف بشرعيتها من جانب النقد. من بين هذه الظواهر أدب السيرة الذاتية وقصص المواقف الأدبية والتى من المفترض أنها تنتج خطابًا مطابقًا للواقع وليس خياليًا.فى هذا الإطار يتناول جاكمون أنواعًا أدبية أخرى مثل القصص العاطفى والروايات البوليسية والأدب التعليمى، وكذلك مؤلفين ذائعى الصيت مثل خليل حنا تادرس وفاروق نبيل ويستخلص جاكمون من أسلوب تعامل الحقل الأدبى المصرى مع هذا النوع من الأدب بنية هذا الحقل وآلياته ويلفت الانتباه إلى ضرورة اهتمام النقد به وبتحليل نصوصه.

البناء المونولوجى وانشطار الذات

محمد فكرى الجزار

فى دراسته لجدارية محمود درويش، والذى يختار لها عنوانا دالا "البناء المونولوجى وانشطار الذات" يحلل محمد فكرى الجزار النص الشعرى ويستقصى بنيته وسياقاته ودلالاته، ابتداء من الغلاف، الأيقونة والعنوان، وتأسيس المونولوج عبر محاور تشمل المركز، الوحدات، الامتدادات، ويرصد الباحث الثنائية المسئولة عن تراجيدية مونولوج الأنا: الفكرة والسيف أو العدل والقوة، وليس الصراع بين الطرفين هو الذى أسس لهذه التراجيديا، وإنما على العكس اجتماعهما أيديولوجيا (فى منظومة فكرية لوعى زائف) مما أدى إلى تشويه مثالية الفكرة وشمول الهزيمة طرفى الثنائية. وفى تحليله للامتدادات المونولوجية، يرى الباحث أن لابنية بلا مركز، ولا مركز بلا عناصر / وحدات، وكذلك لايمكن أن تتعدد تلك الظواهر دون أن يكون لها امتداداتها فى جسم

العمل. وتشير الامتدادات إلى التنويعات الأسلوبية على المونولوج المهيمن على بنية العمل الشعرى، فالشعرية ـ فى المنظور العام ـ تنوع الاختلاف، وليست أحادية التشابه.

"الموت الأليف"

وليد منير

فى دراسته لـ"جدارية" محمود درويش، والتى اختط لها عنوانا دالا.. الموت الأليف، أو شعرية الوجود الملتبس" يتقصى "وليد منير" العوالم المتداخلة للنص، لغةً وبنيةً ودلالات، راصدا العلاقة بين النص الأخير لمحمود درويش ونصوصه الأخرى، مرتكزا على مجموعة من الإجراءات المنهجية. يبدأ الباحث بكيفية تأويل الشاعر لسيرته، وكيف يمحو المسافة بين" الشخص النفسى" و" الدور" محوا تاما، ليحفر تاريخه أثرا باقيا يكون فيه الراوى والمروى عنه واحدا، وهو ما جعله يهتم بتأسيس العلاقة بين اسمه والأشياء. ثم ينتقل الباحث إلى فحص الجماعة المرجعية للشاعر موضحا نوع العلاقة بينهما، تلك المتراوحة بين التمثل والاستدماج الكامل. وكذلك كيفية تمثل الشاعر للأسطورى والتاريخى والزمن مكونا نسيجا مركبا هو أسطورة الكاتب، التى تكتمل عندها ذروة السرد، ويتحول الجسد إلى روح، والذاكرة إل حدس أو نبوءة، ويتبوأ الموت الأليف مكانه بوصفه وسيطا أساسيا من وسائط التحول.

التهميش جزاءاً

المسرح الأمريكى عن حرب فيتنام

شعبان مكاوى

يرصد الباحث ظاهرة تهميش المسرحيات التى تتعرض لحرب فيتنام فى المجتمع الأمريكى. وتساهم المؤسسات والجماهير والدراسات الأكاديمية فى هذا التهميش الذى يفسره الباحث بكون هذه المسرحيات تضع الأساطير المؤسسة للمجتمع الأمريكى موضع المساءلة، وعلى الأخص أسطورة "المصير الواضح" التى تقدم الولايات المتحدة بوصفها مسيح سياسى مكلف بقيادة العالم، وأسطورة "مدينة فوق التل" التى تجعل من أمريكا مثالا أخلاقيًا لباقى الأمم. ويبين الباحث كيف أن رواد المسرح التقليدى (ويليامز، ميلر، ألبى) لم يمكنهم معالجة ظاهرة حرب فيتنام وأثرها على المجتمع الأمريكى، ولذا كان كل المؤلفين من الشباب. كما يبين من خلال عرض لمضمون بعض هذه المسرحيات أن سبب الإهمال لايعود إلى قيمتها الفنية ولكن لأنها تمثل حالة خاصة من إصطدام ماهو فنى بما هو ثقافى.

اتجاهات التجريب

محمود الضبع

فى بحث" اتجاهات التجريب فى الشعر المصرى المعاصر" يتعامل الباحث"محمود الضبع" مع مساحة نصية مترامية تشمل اتجاهات متعددة وأجيالاً مختلفة، ويرصد تجليات التجريب باعتباره رؤية وتصورا وليس مجرد تقنيات وأشكال، وذلك عبر منهجية تسعى لاستقصاء النصوص وسياقها المعرفى والجمالى معا. يدرس الباحث موضوعه على مستويين: التجريب على مستوى الشكل، والتجريب على مستوى الموضوع. فى المستوى الأول يرصد اتجاهات متعددة قائمة على نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، ومبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، والتشكيل البصرى للقصيدة، وشعرية الأثر المفتوح، ومبدأ الغموض الكلى، أو عدم تبليغ رسالة بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى. فى المستوى الثانى، يبحث مبدأ استلهام التراثى وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ومبدأ الخبرة الجسدية، وخبرات الحياة الشخصية "التفاصيل اليومية" حيث الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، وتحويلها إلى سياق شعرى.

عن التعدد الصوتى فى المسرح الكوميدى

مها عليوه

تتعرض مها عليوه فى هذا المقال لمفهوم التعدد الصوتى Polyphonie بوصفه مفهومًا مستخدمًا فى النقد الأدبى، وتعرض لتطور هذا المفهوم فى أعمال علماء اللغة المعاصرين مثل باختين ودوكرو، ثم تدرس هذا المفهوم فى النقد المسرحى على مستويين: النص المسرحى بوصفه وحدة كلية، والأقوال التى يتكون منها هذا النص. وتقوم بتطبيق هذا المفهوم على مسرحية الخيانة المزدوجة للكاتب الفرنسى ماريفو، إنطلاقا من حيلة التنكر التى يستخدمها الكاتب فى مسرحيته، بشكل يكشف عن المستويات المتعددة لتلقى هذا النص.

إبراهيم عبد الرحمن (مصرى)

أستاذ الأدب والنقد والأدب المقارن بكلية الآداب جامعة عين شمس، دكتوراة الفلسفة فى الأدب العربى، جامعة لندن ١٩٦٤. من أهم مؤلفاته: "الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق"، "مناهج نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث"، "بين القديم والجديد: دراسات فى الأدب والنقد"، "الشعر الجاهلى وقضاياه الفنية والموضوعية". وله العديد من البحوث العلمية منها: "تراث جماعة الديوان النقدى: أصوله العربية والأجنبية"، "التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى".

أ. ف. ستون (أمريكى)

صحفى أمريكى معاصر وصاحب مجلة معلوماتية Stone weekly يكتب فى مجلات New York review of books وفى بعض الصحف الأمريكية مثل جريدة الأمة Nation وله العديد من الكتب أهمها: "History of the korean war, 1952 "."In a time of tourment, 1967".

أحمد كمال زكى (مصرى)

أستاذ الأدب العربى بجامعة عين شمس . له مؤلفات عديدة فى مجال النقد الأدبى منها: "المقارنة الأدبية"، "النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته"، "دراسات فى النقد الأدبى"، "الأساطير، دراسة حضارية مقارنة". وله إسهامات عديدة فى مجال تحقيق النصوص: نهاية الإرب فى فنون الأدب، جزء ٢٣، ديوان ١ وسيرٌ الأعلام: الأصمعى، ابن المعتز العباسى، الجاحظ، أسامة بن منقذ، بالإضافة إلى إسهامات إبداعية أخرى فى الشعر: ديوان "أناشيد صغيرة" والقصة القصيرة: مجموعة "ذات يوم".

أنور مغيث (مصرى)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة ـ كلية الآداب جامعة حلوان . أطروحة دكتوراة فى تاريخ الفكر الماركسى فى مصر ـ باريس فرنسا. وله العديد من الدراسات منها: "التكنيك ضيف الفلسفة الثقيل"، "النزعة الإنسانية عند الفلاسفة المسلمين"، "سياسات الرغبة عند جيل ديلوز"، وأهم ماترجم عن الفرنسية: " أسباب عملية" ـ بيير بورديو "، "نقد الحداثة" ـ آلان تورين، "ملف المستقبل" ـ روجيه جارودى (بالاشتراك)، علم الكتابة ـ جاك دريدا (بالاشتراك ، تحت الطبع).

حسن طلب (مصرى)

شاعر. نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع). ومدرس علم الجمال بكلية الآداب قسم الفلسفة جامعة حلوان. أصدر ستة دواوين منها "آية جيم"، "سيرة البنفسج"، "لا نيل إلا النيل"، واشترك فى مهرجانات شعرية ومؤتمرات عديدة فى مصر والخارج. وصدر عنه العام الماضى كتاب تحت عنوان (ماهية الشعر: قراءات فى شعر حسن طلب) يجمع أهم الدراسات والمقالات التى تناولت تجربته الشعرية.

ريشار جاكمون (فرنسى)

ناقد، ومدرس بجامعة إكس إن بروفانس Aix –en- Provence فى فرنسا. حصل على الدكتوراة فى موضوع "الحقل الأدبى فى مصر منذ عام ١٩٦٧". له العديد من الدراسات المنشورة عن الحياة الثقافية والأدبية فى مصر المعاصرة، كما عمل مديرا لقسم الترجمة بالمركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة. وترجم العديد من الأعمال الأدبية العربية إلى الفرنسية لكل من محمد برادة، صنع الله إبراهيم، نجيب محفوظ، نبيل نعوم، مجيد طوبيا، لطيفة الزيات.

شعبان مكاوى (مصرى)

عضو هيئة تدريس بقسم اللغة الإنجليزية. كلية آداب جامعة حلوان. دكتوراه عن المسرح الأمريكى. له عدد من الدراسات والمقالات نشرت بمجلات المنار وإبداع وجسور. يترجم الآن كتاب (A People's History of the United States: 1492 – Present – 1998). للمؤرخ الأمريكى Howaard Zinn.

عفاف البطاينة (لبنانية)

أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، الجامعة الأمريكية فى الشارقة.

محمد عبد المطلب (مصرى)

أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب جامعة عين شمس.له العديد من الدراسات من أهمها: "اتجاهات النقد والبلاغة فى القرنين السابع والثامن الهجريين"، " جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم"، "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى". "تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات"، "قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث"، "البلاغة العربية قراءة أخرى"، "بلاغة السرد"، وتحت الطبع "كتاب الشعر".

محمد فكرى الجزار (مصرى)

أستاذ مساعد النقد الأدبى الحديث كلية الآداب جامعة المنوفية. له العديد من المؤلفات فى مجال نظرية النقد من أهمها "لسانيات الاختلاف"، و"فقه الاختلاف"، وله كذلك مؤلفات فى مجال النقد التطبيقى منها: "الخطاب الشعرى عند محمود درويش"، "العنوان: سيموطيقا الاتصال الأدبى".

محمد الكردى (مصرى)

أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية - كلية الآداب جامعة الإسكندرية، له العديد من الدراسات فى مجالات الأدب والفلسفة والكثير من الترجمات عن اللغة الفرنسية ومن أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسى المعاصر"، "دراسات عربية فى الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

محمود الضبع (مصرى)

حاصل على رسالة الماجستير بعنوان "السرد الشعرى" ، ورسالة الدكتوراه بعنوان "فى بويطيقا القصيدة المصرية المعاصرة دراسة فى شعرية قصيدة النثر". له العديد من المؤلفات التعليمية فى تعليم اللغة العربية واللغة الانجليزية وقضايا البيئة والصحة، وله كتاب "من أسرار البلاغة: أبيات الحكمة فى الشعر العربى".

منى برنس (مصرية)

مدرس مساعد قسم اللغة الإنجليزية بجامعة قناة السويس، ماجستير سنة ١٩٩٨ عن روايات الكاتب النيجيرى شنوا آتشيبى. أهم المؤلفات: "ثلاث حقائب للسفر" رواية سنة ١٩٩٨. والمجموعة القصصية الأخيرة "قطعة الطين". الجوائز الحائزة عليها: المركز الثانى فى الرواية من الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٨. والمركز الثانى فى القصة القصيرة لمسابقة أندية الفتيات بالشارقة لإبداع المرأة فى الوطن العربى.

منى طلبة (مصرية)

مدرس النقد والأدب العربى المقارن كلية الآداب جامعة عين شمس، دكتوراة: أدب الرحلة إلى العالم الآخر دراسة مقارنة بين رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ورحلة القديس براندان، عين شمس - السوربون باريس. لها العديد من الدراسات من أهمها: "الهرمينوطيقا المصطلح والمفهوم"، "مفهوم الحكاية بين ليوتار وريكور"، "قراءة القرآن بين الوعى الشفاهى والكتابى". وترجمت إلى اللغة الفرنسية "رحلة ابن فطوطة" لنجيب محفوظ، وعن الفرنسية "علم الكتابة" لجاك دريدا (بالاشتراك).

مها عليوه (مصرية)

مدرس بكلية الآداب قسم اللغة الفرنسية جامعة عين شمس. قدمت فى رسالة الدكتوراة موضوعًا "عن البوليفونية (تعددية الأصوات) فى المسرح الكوميدى".دراسة تحليلية تداولية "لمقالب سكابان"، "كرسبان عزول سيده"، والخيانة المزدوجة.

De la polyphonie dans le théâtre comique: Analyse pragmatique des Fourberies de scapin, Crispin rival de son maître et la Double inconstance. (1999).

نسيم مجلى (مصرى)

متخصص فى اللغة الإنجليزية والنقد المسرحى. له دراسات عديدة أهمها: "أمل دنقل أمير شعراء الرفض"، "لويس عوض ومعاركه الأدبية"، "ابن سينا القرن العشرين - محمد كامل حسين". ترجم إلى العربية الكثير من الأعمال منها: "بريخت"،"فرانزكافكا"، "الأسد والجوهرة" لوول سوينكا، و"سالومى" لأوسكار وايلد . وله إسهامات فى مجال تحقيق التراث مثل "لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة" لابن مماتى.

وليد منير (مصرى)

شاعر وناقد مصرى. يعمل أستاذاً مساعداً للأدب والدراما فى كلية التربية النوعية جامعة القاهرة. أصدر مجموعات شعرية أهمها قصائد "للبعيد البعيد" ، "هذا دمى وهذا قرنفلى" ، "قيثارة واحدة وأكثر من عازف"، "سيرة اليد". ومسرحيتين شعريتين "حفل لتتويج الدهشة"، "وشهر زاد تدعو العاشق إلى الرقص". وأصدر ثلاثة كتب نقدية هى: "فضاء الصوت الدرامى"، و"جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية"، و"ميخائيل نعيمة".

إبراهيم فتحى (مصرى)

ناقد ومترجم مصرى له العديد من الدراسات مثل العالم الروائى عند نجيب محفوظ والماركسية وأزمة المنهج، كما قام بوضع معجم المصطلحات الأدبية وله العديد من الترجمات فى مجالى الأدب والفلسفة منها: المنطق الجدلى - هنرى لوفيفر، الأنطولوجيا عند هيجل - هربرت ماركيوز ، أسئلة علم الاجتماع وقواعد الفن - بيير بورديو، ما بعد المركزية الأوروبية - بيتر جران (بالاشتراك).

الدراســـات

الشعر العربى
بين استنساخ القديم ومجاوزته

أحمد كمال زكى

(١)

أحصيت فى مكتبتنا العربية الحديثة مائتى كتاب وُضِعَتْ خصيصا للشعر، ويدخل فِى هذا العدد نحو أربعين بحثا جامعيا معظمها مما يمكن أن ينطبق عليه المثل. "عَدِّ عن هذا وخَلاك ذمٌّ،" ونحو خمسة بحوث فى نظرية الشعر تبارت فى غث الكلام وسوء الفهم وبلادة الحس.

وأما المكتبة القديمة، فبحر زاخر من كتب الشعر، عدا مايتراكم على شاطئه من الدواوين والمصنفات الشعرية، وفى البحر وعلى الشاطئ ـ كما نعرف ـ أصداف وقواقع ولؤلؤ.

والمحصلة الأخيرة شئ بين بين فلا الدراسات استوفيت، على الرغم من وجودٍ المرموق المستفيد كثيرا من حركات التقدم الإنساني قديما وحديثا، ولا الإبداعُ ـ باستثناء يسير ـ حلق بعيدا خارج الإطار الذى أحكمه المهلهل وأقرانه الجاهليون. ومن ثم، يبدو هذا الوضع بشقيه النقدى والفنى فى غاية الغرابة، ويمكن أن تكون سَدَى هذه الغرابة ولحمَتُها أزمة طاحنة أو محنة تطلب منا البحث عن طريق للخلاص.

ولست أدرى كيف نحقق ذلك، طالما افتقدنا "التصور الدقيق للشعر، بدليل كثرة المؤلَّف فيه وقلة النافع منه. فقد تعددت جهات اختصاصه واختلف عليه وحوله من لدن المفسرين والأصوليين والبلاغيين واللغويين والمتكلمين والفلاسفة، عدا الكتاب ذوى المبادئ والأهواء والنظرات المتشابكة المسالك والمتقابلة التناول.

أما وضع الشعر عند القدماء ـ تاريخيا ـ فمحسوب من حيث هو نظر مطلق ضِمْنَ عشرة علوم أحصاها أبو البركات الأنبارى المتوفى سنة ٥٧٧ فى كتابه "نزهة الألِبّا"، أو ضمن اثنى عشر علما نقلها السبكى فى كتابه "عروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح"، نقلا عن الزمخشرى المتوفى سنة ٥٣٨. وفى هذه الاثنى عشر يتوزع الشعر على ثلاثة علوم: السابع حيث البحث فى المركبات، وتُبسَط فيه قضايا العروض، والثامن الذى يختص بالقوافى فحسب. ثم نراه مرة ثالثة يحتلّ من الفروع ما يدخله فى ذات الاختصاص، على أساس أنه قَرْض أى إبداع، وترتيبه العاشر.

هذا فضلا عن وروده فى صورة المنتج الفعلى كمادة تستعين بها علوم العربية، ومن أهمها اللغة والنحو والبلاغة والنقد، ثم التاريخ الذى يوضع فى ذيل القائمة، أى الثانى عشر من تلك العلوم[1]. وقد لخص حازم القرطاجنى دور الشعر فى هذا الباب بقوله: "ولما كان القول فى الشعر لايخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا، احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التى من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها"[2]. وذلك تعميم ربما نحتاج إليه مرة أخرى فى جزء آخر من هذا البحث.

ومن أهم الكتب التى وضعت فى هذا المجال عند القدماء ـ غير كتاب حازم الذى غلب عليه النظرُ المطلق، ومراجعة المستشرقة فيما صدروا عنه ـ نقول من أهم هذه الكتب رسالة "فحولة الشعراء" للأصمعى، ثم كتابا ابن سلام وابن قتيبة. وفى القرن الرابع نَعُدّ "كتاب الزينة فى المصطلحات الإسلامية العربية" لأبى حاتم الرازى المتوفى سنة ٣٢٢ وبتحقيق حسين بن فيض الله الهمذانى، أبرز كتاب يقفنا على مدلولات كلمة شعر وعلاقة الشاعر بالمتلقين من حيث هو كاهن متنبئ قبل أن يتكسب الشعراء بالمدح فينزلوا عن رتبتهم الرفيعة.

وبطبيعة الحال لابد من ذكر كتاب "البديع" لابن المعتز وكتاب "قواعد الشعر" لثعلب، وكتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوى المتوفى سنة ٣٢٢، وكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر المتوفى إما فى سنة ٣٢٨ وإما فى سنة ٣٣٧. كذلك لابد من ذكر كتب الفلاسفة المسلمين، وهى فى

الشعر مطلقًا، من حيث كونه جزءًا من المنطق، ويوضع مقابلا للخطابة فى قضية الصدق والكذب. ومن أهم فرسان هذا المضمار الفارابى: وابن سينا وابن رشد، وقد اشتغلوا بشرح البويطيقا لأرسطو تحت اسم "كتاب الشعر" وجاء حازم القرطاجنى فمزج بين كلامهم، كابن طباطبا وكلام المستشرقة، رابطا الشعر بالخِطابة من منطلق حكمه على الأقاويل الصادقة فى الشعر. وهذه ـ كما قال ـ مما لا تتقوَّم به صنعةُ الخطابة "وهو الإقناعُ مناقضٌ للأقاويل الصادقة؛ إذ الإقناع بعيد عن التصديق فى الرتبة. والشعر لايناقض اليقينَ ما يَتَقَوَّمُ به وهو التخييل"[٣]. وهو هنا يخالف ابن سينا الذى قال: "الخطابة تَسْتعمِلَ التصديق"[٤].

وفى الشعر المنتج وتمثله الأغراض التى استشهد بنتف منها الكتاب والدارسون، نجد: "الموازنة بين أبى تمام والبحترى فى شعريهما"، و"العمدة" لابن رشيق، و"الموشح" للمرزبانى، و"أخبار أبى تمام"، و"أخبار البحترى" وكلاهما لأبى بكر محمد بن يحيى الصولى.

والشارد عن الذكر كثير، لكنه ليس مما تتقيه أى دراسة تنهض على التقصى والمراجعة والموازنة والمقابلة، ومن ثم قد لاتتسع المسافة بيننا كثيرا. وإذا عن أن نختلف، فلن يكون الخلف إلا بمقدار مايحتاج إليه التنظيم المنطقى، والتمثل الصادق للفكرة المجددة.

ولعل إشارتى إلى بعض المؤلفات الحديثة التى عرضت للشعر، كانت لأنها تحمل هذا الشرط، فمَتَّتْ إلى القديم بسبب. وإن يكن منها ما أُقحم الجديد عليه، حتى لكأنه يريد باسم الحداثة أن يزيحه عن مكانه.

ومن أفضل مانذكره هنا ـ لرصانته وتنبُّهه إلى قيمة التراث ـ كتاب جابر عصفور "الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى"[٥].

ومع أن المحدثين قد اقترضوا مصطلح الصورة من النقد الغربى وحَسُنَ عندنا، فقد سوَّغ المؤلف إدخاله على النقد والبلاغة بأن القضايا التى أثارها القدماء فى هذا الباب لاترفضها دلالات المصطلح الغربى. ويُعَدُّ الكتاب ـ بطرحه الخيال وطبيعة الصورة ووظيفتها على بساط البحث ـ تأسيسا لنظرية فى الشعر العربى ضاهى بها ـ فى تصورى ـ دراسة عبد المنعم تليمة التى تحمل عنوان "نظرية الشعر فى النقد العربى الحديث"[٦].

وللدكتورة ألفت كمال الروبى كتاب "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندى حتى ابن رشد"[٧] أراه أشمل بحث عن مفهوم الشعر ووظيفته من وجهة نظر الفلاسفة المسلمين الذين عُنُوا بتراث أرسطو. وعلى الرغم من أنه مقصور على ذلك ـ فغرق فى المجرد أو فيما سماه ابن سينا "علم الشعر المطلق" فى مقابل "علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان"[٨] ـ فإنه تابع بعض التراث الشعرى تطبيقا فى المحاكاة التشبيهية والمجاز المرسل والموازنات، ويعد فى الجملة محاولة مسدَّدة فى الكشف عن بعض وجوه لم تزل مغمورة من تراثنا النقدى.. نعنى تقويم الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية ـ والأدبية بعامة ـ فى إطار قوانين تحدد أشكالها وقيمتها.

وباستثناء كتاب عز الدين إسماعيل "الشعر العربى المعاصر" وهو دراسة بنيوية مبكرة، وكتاب "نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى" لقاسم مومنى بجامعة اليرموك، وقد تبنى فيه أفكار جابر عصفور وزاد عليها، لانجد كتابا يفيد الدارس كثيرا حتى وإن حمل العنوان اللافت: "نظرية الشعر فى النقد العربى القديم" لعبدالفتاح عثمان أو العنوان المثير: "نظرية التجربة الشعرية" لدفع الله الأمين" وأخيرا "الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة" لمصطفى سويف.

(٢)

وفى مثل هذه الحال، أو فلنقل إزاء هذا الحشد من الدراسات القديمة والحديثة ـ وهى توشك ألا يكون فيها ابتكار ويغلب عليها التلخيصات وشروحها وإعادة تلخيصها سوى كتاب سويف ـ لانتوقع أن يخطو الشعر دراسة وإبداعا أكثر مما خطا.

وحتى فى الجوانب المشرقة التى وقف فيها أمثال جابر عصفور وإحسان عباس وعز الدين إسماعيل نحسّ أننا لم نجد نسقا من المفاهيم والتصورات التى تفسر بدقة الظاهرات الشعرية من حيث ماهيتها وأداؤها ومهمتها، دون أن تتحيَّفها الظاهرات غير الأدبية. وبالتالى نفهم لماذا لم

يجاوز شعر التفعيلة - وهو ممثل لآخر حلقة من حلقات الإبداع المقبول - إنجازاتِ روّاده، وظهر من ناحية مظلمة مِسْخٌ سمى بالشعر المنثور وقيل فى تدليله: قصيدة النثر!

ولاشك فى أن هذا راجع إلى عدم اتضاح النمط الأدبى فى أذهان المتأخرين، وأكثر من ذلك إلى عدم وجود الدراسات المنهجة التى تستمد قيمها من الأعمال الأدبية نفسها ومن التاريخ الأدبى المنضبط، أى من نظرية نقدية واعية بوعى أدبى تشكله نظرية أعم هى النظرية الأدبية المنسجمة فى كل امتداداتها، وقادرة أيضا على ألا تخلط بين ما هو نتاج للعقل الأدبى فحسب وما هو نتاج للعقل بعامة.

ومن هنا كان التجديد ضرورة ملحة، والتجديد يعنى - فى أقل القليل - مجرد إعادة النظر فيما بين أيدينا وما نسترفده من الخارج، ولاسيما المحاكاة التى حيرت فلاسفتنا، وذلك لتحريك الشعر وجعل اللغة الشعرية قادرة على تفسير العالم من أجل تغييره. فعندى أن الشعر تشكيل(*) لغوى موزون يفسر الحياة مثلما تفسرها الفلسفة، بل مثلما يفسرها العلم أيضا. ويكون من الخطإ - فى تلك الحال - أن نسلم بقالة من قال: "الشعر العربى كما يتجلى فى الصورة الأولى تكرار صُنُعى لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدة"(9)، مع الإقرار له بأن "كلٌ إبداع تجاوزٌ وتغيير"(10).

ولعل أسبق ما يقدَّم بين يدى التجديد: أن نستبعد مالا يوافق ذوقنا العربى، ولايستقيم مع نظرنا إلى طبيعة فنِّنا؛ لأنه ليس من الضرورى أن يتم الإجماع على ما يستحسن من الفنون، أو ما يستقبح بدرجة واحدة عندنا وعند الآخرين. وليس يعنى هذا - فى الوقت ذاته - حِلَّ شئ منها أو حرمته؛ فلسنا مؤهلين لذلك ولا نحب أن نسعى إليه. غير أننا نرى من الواجب أن نقول إنه مادام ثمة أمور نريد أن نتخلى عنها من التراث الشعرى أو بالأحرى من أحكام أطلقت عليه - ونحن حسنو الظن ما وجدنا إلى هذا سبيلا - ومادمنا أيضا فى حاجة إلى ماينعشه من الخارج ويعينه على الازدهار والتفتح، فيكون له فائدة فلابد من الأخذ بمبدإ الأولين القدماء فى التخلية والتحلية أو فى الحذف والإضافة، حذف الناتئ السقيم وإضافة مايقره العرف من السوى القويم. ومنذ بعيد أخذ المسلمون أشياء من غيرهم لينشئوا علما وفلسفة، وبالقدر نفسه أعطوا ما وَضَعَ المستعطين فى مكانهم على الجادة وضاءة القسمات.

ومن ضروب التخلية - دون ترتيبها بحسب أهميتها - ماغُشِىَ على شعرنا من أوهام كان من جرَّائها الاستغناء عن بعضه - وربما معظمه - مما تحدثٌ فيه الشعراء عن الجاهلية بكل عقائدها وأعرافها وطقوسها، ومما ترتب عليه كفكرة أن "أعذب الشعر أكذبه" وفكرة أنه "من باب الشر والنكد"، وقد كان هذا مبررا لتفشى أمرين كانا وبالا على هذا الفن بتجميده، وبالحد من حرية الشاعر العربى:

الأمر الأول عَكَسَه اتجاه معظم الشعر فى العصور الإسلامية إلى قصيدة المدح، وفيها كلام كثير منذ نظم لها ابن قتيبة منهجها، وحدد معانيها وبين أقسامها أو فصولها بتسمية ابن طباطبا. وأما قدامة فقد جعلها - برغم تنوع الشعر فى عصره - فى مقدمة ما كان عليه الشعراء أكثر حوما، فى حين وافق ابن رشيق على أنها أحد أبواب الشعر الأربعة، والثلاثة هى: ما هو وعظ وزهد ومَثَل، وما هو ظرف كله ويقال فى الوصف والتشبيه، وما هو شر كله ويقال فى الهجاء والسباب.

ولا يهولنا ذلك، لأن المدح وحده صار محور التنظير فى علم الشعر وفى إبداعه. وبه تحددت طريقة العرب فى التعبير، وفى عمود الشعر. حتى جاز أن يُغَضَّ من مكانة شاعر كبير كابن الرومى، ويُشاد بصغار أحسنوا التملق والمداهنة. وقد حاول حازم القرطاجنى فى القرن السابع الهجرى أن يقف قيمة الشعر على طريقة المحاكاة وإن حصرها - كما رأينا منذ قليل - فى الوصف والتشبيه والحكمة والتاريخ.

هذا هو الأمر الأول، وأما الأمر الثانى فاتجاه معظم النقاد إلى التحدث عن صدق الشاعر. وبخاصة عندما ظلت قائمة فكرة الأعذب من الشعر، ما طبيعته، ولماذا يستقبح ويستعذب، ومادور العقل فى تشكيله على نحو يجعله حاثا على عمل بعض الأفعال أو الردع عن بعضها كما يقول ابن

(*) التشكيل هنا بمعنى التصوير من قبيل الفن التشكيلى Plastic art وأحيانا إذا قلنا الشكل forme قد نقصد البنية structure.

سينا وابن رشد! وفيما كان النقاد يشغلون أنفسهم بالوصف وصياغة المجاز ـ بدءا بالتشبيه وعلاقة كل ذلك بالمألوف والأقرب، كان الفلاسفة المسلمون يشرحون فكرة المحاكاة وفق مافهموه من بويطيقا أرسطو وخطابته.

حقيقة كان هؤلاء يجمعون بداهة على أن التخييل الشعرى عند اليونانيين كان شيئا، وعند العرب كان شيئا آخر ـ فاختلفت الموضوعات والأوزان ـ إلا أن ذلك لم يكن فى سبيل الإبداع الفنى، بل كان فى سبيل توجيه الأفعال الإنسانية نحو التعرف والتصديق. وقد انتهى الأمر ـ على أى حال ـ إلى وضع الشعر فى أدنى درجات السلم المنطقى.

والتحلية المقترحة هنا ـ بعد تنظيم أقوال الفلاسفة المسلمين فى المحاكاة وغربلتها، وبعد التخلص من كل ما لا تحتاج إليه عملية الإبداع بعيدا عن تفريعات أقيمت على شروح المنطق الأرسطى وقوى الإدراكين الوجدانى والعقلى ـ أقول أن التحلية بعد ذلك هى إضافة بعض ما اتفق عليه الغربيون فى الخيال الخلاق أى الذى يحسن استخدام لغة المجاز، حتى ليوصف صاحبه الذى يأتى بالصور أو بالاستعارات التى تجمع بين أشياء لم تقم علاقة بينها من قبل، بأن خياله وسيلة إيجابية فى بلورة التجربة، مع ملاحظة أن الخيال يمكن أيضا أن يجمع بين أشياء ليست بينها أى علاقة على الاطلاق!

والواضح أن هذا لايعنى رفضا لمعانى المدح وما يمكن إدراجه فيه من فخر ورثاء بل كذلك من غزل ـ كما فعل بعض المنظرين العرب القدماء ـ ولكن يعنى أن الوقوف عند المدح وحده بذلك القدر الهائل من الاهتمام صرف الشعراء عن التجليات الشعرية الأخرى. ولو قد أطلق الخيالُ العربى لما تعثر على النحو الذى يسجله تاريخنا الشعرى.

ولقد وجدت عند غيرنا المرثيةُ ـ مثلا ـ والهجائية بجانب المدحية. إلا أنها تُركت مع الأيام ونمو الخيال أو تفتحه أمام متطلبات المجتمع، فتسللت إلى القصيدة عناصر الواقع بدءا بمفردات الطبيعة فالتشبيه؛ فكانت الموضوعية التى وَظفت كل ما فى المجتمع من صراع. وتطلع ودهشة وعبادة وتشوف إلى المعرفة. ولم يكن عجيبا بعد أن تتحول البنية الشعرية البداية عند كل الأمم ـ ولنسمها البنية الفنية الأساس من حيث هى تشكيل خيالى على نحو من الأنحاء ـ إلى قص خرافى غنائى، ثم إلى قص ملحمى فقص تمثيلى أو حوار درامى يستوعب أطراف الموضوعية التى تلفت نظر الشاعر.

ويسجل ابن سينا نقلا عن الفارابى كيفية إنتقال اليونانيين ـ بحسب تاريخهم ـ من نوع شعرى إلى نوع آخر: "فإن طراغوزيا نشأ من الديثورمبو القديمة، وأما قوموذيًا فنشأ من الأشعار الهجائية السخيفة المنسية عند الأماثل... ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان... وسوفوقليس وضع الألحان التى يُلعب بها فى المحافل على سبيل الهزل والتطانز، وكان ذلك يسيرا فيما سلف، ثم استُعمِل ساطورى من بعد، وساطورى من رباعيات إيامبو[١١]".

وإذ نحن نسترجع هذا من الشعر الأوربى الأصل والتطور، فلكى نقول إن معانى الشعر العربى أوشكت أن تكون مرت بموضوعها فى ذلك الدرب. ففى الدراسات الأنثروبولوجية التى أسهمت أنا فيها، اقترحت بدايات لأصل شعرنا العربى، ورُصِدتُ خطواته التى مرت بالميثوبية إلى الفنية المبكرة، وحتى إنجازات الأعشى وحسان بن ثابت وكعب بن زهير. ولقد برز إلى الوجود فى إطار الأنواع الأدبية المبكرة مسجعات الكهان والتلبيات الدينية، كما وضُعِتَ الملاحم تحت اسم "أيام العرب" التى بدت ببنيتها وبتحليل أسلوبها المتميز ـ وهو نثر فنى يتخلله شعر جمع أربع معلقات على الأقل ـ نقول إنها بدت بموضوعية كاملة، وكانَ قوامها مشاعر غيرية وتبتعد فى معظمها عن التعبير بضمير المتكلم. كما أنها ترسم حضارة جاهلية بكل عاداتها وأعرافها وأخلاقها وطموحاتها، وتسلسل أجيال من البشر وإسناد أفعال للقوى الطبيعية واللاطبيعية ورواية سلسلة متعاقبة الحلقات من الشعراء، حتى سجلها أبو عبيدة معمر بن المثنى كاملة أو شبه كاملة فى شرحه لنقائض جرير والفرزدق.

وبطبيعة الحال لايلغى صنيعَهُ المسجل فى كتابين للأيام ذَكرهُما ابن النديم وضاعا فيما ضاع، رواياتٌ أخرى منسوبة لأمثال المفضل الضّبى والأصمعى على ماتقرره كتب القبائل - ككتاب تميم وكتاب هذيل وكتاب قريش - وهذه فقدت فى وقت مبكر بعد ظهور الإسلام.

وما حدث بعد ذلك غامض. إذ لم ينشأ شعر قصصى تمثيلى، مع أن مواقف التمثيل كانت قائمة حتى فى طقوس الجاهليين العبادية. ومنها تقديم القربان الوثنى، وعملية وأد البنات فى مهرجان دينى مقدس، وعملية دفن الملوك فى الأحماء المقدسة، وإلقاء المرثية اللعنة، والقعود للمياسرة على النار المقدسة التى لايطفئها الحرضة - الكاهن - إلا فى الشَّرَق.

أى أن قوالب الشعر التى تجمدت عندنا بعد ظهور الإسلام، لم تكن كذلك فى العصر الجاهلى!

ولعله كان ثمة تمثيليات من نوع ما، ولعل بعض هذه كان كالمناجزات. لكن من المؤكد أنها حملت ثقلا رفض المسلمون الأوائل حَمْلَه، فاختفت معالم نوع شعرى موضوعى حوارى له علاقة بالتاريخ القديم وبثقافة عصر وثنى كان يجب أن تهمل أسبابه.

ولقد كان العجب العاجب أن يصير هذا النقص الرهيب محمدةً يتغنى بقيمتها الأولون، وإذا ابن سينا المقفى دائما على الفارابى يقرر أن الشعر العربى أثقل وزنا من الشعر اليونانى وأشد أثرا لغزارة مادته وأوزانه، وشعر اليونانيين أيضا دار حول "أغراض محددة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض على حدة"[١٢]. لكن ذلك لم يمنعه من الذهاب وراء أرسطو لشرح قيمة الخرافة Myth فى الشعر اليونانى، واضطر إلى أن يقول فى شرحه "واعلم أن المحاكاة التى تكون بالأمثال والقصص ليس من الشعر بشئ، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا من الأمور"[١٣]. ومع ذلك فقد نقل حازم عن ابن سينا أنه قال: "لايجب أن يحتاج فى التخييل الشعرى إلى هذه الخرافات البسيطة التى هى قصص مخترعة". وقال أيضا: إن هذا ليس مما يوافق الطباع".(المنهاج ٧٨).

إلا أن الكارثة الحقيقية وقعت فى كنف كتابنا القدماء فقال ابن طباطبا بالحرف الذى أدخلناه به فى التخلية : إنه على الشاعر "أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل"[١٤] وأن يكن سمح شيئا بالأشعار التى "يُقتَصُّ فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول فتحسُن العبارة عنها"[١٥].

وتحدث حازم القرطاجنى عن التاريخ من حيث كونه مادة شعرية كالوصف والتشبيه والحكمة [١٦]. وعندما توسع فى التعليق على المحاكيات الشعرية، ذكر أن المدار فى جل أشعار اليونانيين "على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع فى الوجود وكانت لهم أيضا أمثال فى أشياء موجودة نحوًا من أمثال كليلة ودمنة، ونَحْوًا مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها"[١٧]. يقصد ما أورده فى رائيته الجميلة التى مطلعها:

ألا أبلغا شيبانَ عنى رسالةً

فقد أصبحتْ فى منهج الحق حائرة

ثم أضاف مُدِلاً على اليونايين بقوله: "ولو وَجَدَ هذا الحكيم أرسطو فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة لزاد على ما صنع من القوانين الشعرية"[١٨].

ويبدو أنه كان يريد تسمية القصة الشعرية أو القصِّ الشعرى مهما تكن قيمته الموضوعية، ولعله انساق وراء تلك المفارقة التى تمثلت فى المقارنة السابقة على أساس أخذه بالأقاويل الصادقة فى الشعر، وهذه كانت مما لاتتقوم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع بما يناقض الأقاويل الصادقة، "إذ الاقناع بعيد عن التصديق فى الرتبة، والشعر لايناقض اليقينَ ما يتقوم به، وهو التخييل"[١٩]. أى أن الشعر شعر بما فيه من المحاكاة والتخييل" لا من جهة ماهو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ماهو صادق بل بما كان فيه أيضا من التخييل"[٢٠].

وفى تصورى أن كل أولئك لن يكون له أى جدوى طالما وقف شعرنا على حدود الموضوعية الكاملة. حقيقة نحن لايمكن وضعه فى إطار الغنائية الكاملة، ولا نريد أن نسلكه مع الآخرين فيما يسمونه بالغنائية الجماعية كمخرج من أبعاده الموضوعية الملموسة. إلا أن التحلية التى لاتبعدنا عن قديمنا ترمى إلى إعادة ماضى الشعر بكلُ ما أسقط عنه، وكذلك إعادة قراءة أيام العرب فى إطار الملحمية ثم ربطها بالسير الشعبية بعد أن أميط اللثام عنها، وعُدَّت بكل المقاييس الفنية ملاحم إسلامية لها خطرها الحقيقى!.

وهذا يتطلب بطبيعة الحال وضع تاريخ جديد لحياتنا الشعرية يكون أكثر إتصالا بما يحسب على الأساطير والحكايات الخرافية، ونُدْخلَ فيه ما أهمله واحد كابن سلام أو آخر كطه حسين أو مرجليوث من الشعر الموضوع، وماورد عند ابن إسحاق ومن قبله وهب بن منبِّه وعبيد بن شريِّه، ثم عند المؤرخين فى شتى مذاهبهم كالطبرى وابن مسعود وابن كثير وابن الجوزى ثم ابن خلدون الذى تنكر للأساطير ثم سجلها فى الجزء الأول فى عِبَره!

(٣)

وتبقى فى هذه المرحلة من البحث ـ وكانت ذات طابع مطلق ـ مشكلة يمكن صياغتها على هيئة سؤال يقول: إذا كانت تلك طبيعة شعرنا، فماذا تكون مهمته فى نظريةٍ للشعر تتكون عادة من مجموعة التصورات أو المفاهيم المؤلفة عقليا؛ بهدف الوصول بالمقدمات إلى النتيجة المناسبة!

ولقد قيل كثير فى الإجابة عن هذا السؤال، وتوزعٌ هذا الكثير عند المنظرين بين اللغة المناسبة والأغراض التى انقسم إليها الشعر عندهم، وهى ستة أو أربعة أو اثنان هما الرغبة والرهبة فحسب.

ولكن الشعر ارتبط منذ نشأته، وفى ظل تلك القسمة أو غيرها،بتحقيق غاية ما. وعند الأمم الأخرى يتحقق ذلك تماما. وقد حرص أرسطو على أن يجعل تلك الغاية فى شعر الدراما تطهيرًا، ومن بعده جعلها هوراس متعة وفائدة. فإن عدنا للعرب الأوَل نجد الغاية أداء رسالة وتحقيق نبوءة، كما نراها توجيها أخلاقيا ثم استجلابا لمنفعة.

ولعلنا نذكر هنا تقرير أبى حاتم الرازى الذى نقله عن الأصمعى عن أستاذه أبى عمرو بن العلاء، بأن الشعراء كانوا أنبياء فى قومهمُ، فلما خالطوا الناس وتكسبوا بالشعر نزلوا عن رتبتهم[٢١]. ومع ذلك، ظل الشعر ديوانا للجاهليين "عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام يقولون فيُرْضَى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها وإثارة يحتذى عليها"[٢٢].

غير أننا لانعدم أن نجد فى شتٍّ الأخبار مايدل على أن الشعر الجاهلى كان من ناحية أخرى ممتعا. وقد غبرت قرون بعد الجاهلية لم يكن فيها ماهو أكثر متعة من الشعر. بل ظهر من النقاد من صَرَفَ عنه أى قيمة خارجية، فاحتكم الآمدى إلى مقاييس فنية مستمدة من "مهارة الصنعة" فى موازنته بين أبى تمام والمتنبى.[٢٣] ومن جانب آخر أعلن القاضى عبد العزيز الجرجانى ومن قبله الصولى وابن المعتز ضرورة عزل الدين والأخلاق عن الشعر[٢٤]. وقال القاضى الجرجانى "فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يُمْحَى اسم أبى نواس من الدواوين"[٢٥].

وأما الفلاسفة، فلم يختلفوا عن أولاء إلا فى التقنين، ومن ثم كان طبيعيا أن ينيطوا به مهمتين: الأولى من جانبه الانفعالى فقالوا بلذة المحاكاة، والثانية من جانبه الذى يؤثر فى سلوك الفرد فقالوا بضرورة المنفعة. وعلى ذلك تتحدد قيمته عندهم فى أنه ممتع ومفيد، ولكن "ينبغى أن يكون نَيْلنا وإصابتنا من اللهو والسرور واللذة لا أنها لها لنفسها، بل لكى نتجدد ونقوى به على العدو فى فكرنا وهمِّنا اللذين بهما نبلغ مطالبنا"[٢٦].

ويؤكد ابن سينا أن "العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور بعينه نحو فعل وإنفعال، والثانى للتعجب فحسب، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسب التشبيه"[٢٧].

وأما حازم القرطاجنى - وهو بين الناقد والفيلسوف - فقد أعلن بعد عَرْضِهِ لقواعد الصناعة النظمية وتحسين هيئات العبارات المناسبة لما تعبر عنه من وصف وميل بعض الشعراء إلى أن يجعلوا أكثر معانيهم وألفاظهم مخيِّلة - فلا يميلون إلى الإقناع الخطابى، لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية[٢٨]، أعلن أن تلك الأقوال الشعرية بتلك اللغة ومبانيها يقصد بها إما استجلاب المنافع ،وإما استدفاع المضار، وطرق الأداء هنا وهناك تختلف بحسب الأداء. إلا أن المطلوب أولا هو معرفة "أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغَرَض الذى القولُ فيه ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجية، ويكون مُسْتعذَبَ الألفاظ حسنَ السَّبْك وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكى المعانى، مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة فى وزن متناسب ملذوذ"[٢٩].

والكلام بعد ذلك من هذا وإليه ، حتى فى مراحل انهيار الوحدة الإسلامية وتفشى العُجْمة فى شعوبها، وتكلفٍ الأزجال والنبطيات والمواويل، مع تفاوت فى الفهم الأدبى ومحاولة تحقيق المقصود من مدح وهزل وهجاء وإلغاز وتشطير، بأظرف عبارة وأمهر طَنْزٍ - بلغة ابن سينا، ويقصد سخرية - حتى ليقول بهاء الدين زهير :

لك يا صديقى بغلـــة ليست تساوى خردلة

أشبهتها بل أشبهتــ ـك كأن بينكمـــا صلـــة

وما أشبه هذا بالشعر الذى أنشده بشار لربابة ربة البيت، وسجله ابن الجراح لمان الموسوس، وغيره من السِّفلة وأصحاب الكدية، وكأنه كان يقال - بوجه خاص - لمن جهل الشعر أو نسيه أو فقد صلته بالتراث والتقاليد العظيمة. على أن لمؤرخى الأدب فيه آراء لا أسوقها، ولا أدعو لها بتخلية، أو أستغنى عنها لتكون التحلية، ثم الإكمال بما يحقق وضع أساس نظرى متين يتجدد وفق شروطه شعرُنا. وهى شروط لوكانت تحققت بالإعادة المنقحة والاختيار الذكى - ويدخل ذلك فى باب التجريب الفنى - لوجدنا نحو ما نوّه به حازم القرطاجنى، أو ما يتفق مع طبيعة الإبداع الصادق، أعنى ما تتوافر فيه عمليات التجلى الخيالى مع قدر موفور من التركيز الذكى.

وأما عصر النهضة - وهو علامة لانشكك فى قيمتها مهما تنوعت، أو تضاربت الأقوال فيه - فقد عرته حساسيات وجدانية، وقيم لغوية خرجت بالأدب إلى "عصرية" متميزة. بمعنى أنها بما تغيِّر من عناصرها بالحذف والإضافة والتطوير، دفعت التعبير الأدبى - فى شتى نصوصه - إلى أن يتخلى عن إنشائية الخطاب القديم وتقريريته فى سبيل تحقيق خبرات أدبائه الذاتية فى مجال المعاناة الوطنية الاجتماعية، ومجال أساليب التعبير المحكومة برؤى ذات طابع مخالف لطبيعة الموروث والجديد المكرر على نسقه. ويتجلى ذلك فى نتاج الشرقاوى ونجيب محفوظ وغسان كنفانى وصنع الله إبراهيم ومحمود درويش وأمل دنقل وحجازى، وكثير غيرهم طاول بنتاجه وخبراته الجمالية إبداعات الغرب اللافتة.

على أن هذا العصر - وهو يحفل بقيم تنويرية جديدة تنم على مجموعة من التجليات الفنية والعلمانية - ابتدأ متعثرا بتحليات بدت كما لو كانت تطرية لكل ماهو أجنبى، ولكن نُهْضَ الشعر الذى كان أسيرا لأميّة التى انحطت بالأدب فى معظمه حتى فقد قوة التأثير، وانقطعت عنه أسباب الحسن.

وقد توقد حسُّ العربى وهو يرى أن نتاج الكلمة المطبوعة لابد أن يكون وسيلة للإعراب عن كيانه، ولابد أن يلعب الشعر دور المفكر فى عصر فكرٌ فيه كل شئ. حقا تحول الشعر عند المحافظين المتأخرين إلى قضية اجتماعية سياسيـــة فزأر شوقى وجاوبه زئير الشعراء فى العراق وسوريا والمغرب، وحقا كذلك غنى مطران وصال صيال المصلحين، وجمع أمثال عمر أبى ريشه وعلى محمود طه وإيليا أبى ماضى بين الفكر القضية والمحاكاة الملذوذة. إلا أن وقوع العرب جميعا

فى أسر الإمبريالية من ناحية، والصهيونية العالمية من ناحية أخرى، ألغى الفارق الذى كان قائما بين متعة الشعر ومنفعته.

وبدا أن النقاد يتجاهلون هذه الثنائية، وكان عظيما ومجديا إتصالهم بالمذاهب الفلسفية فى أشكالها المختلفة عبورا بالمذاهب الأدبية التي أصبح لكل منها نظرية: نظرية فى القصة، ونظرية فى الدراما، ونظرية فى الجمال، ونظرية أو أكثر فى اللغة ونظرية فى الأدب إلخ .

ولعبت المادية الجدلية أولا ثم الوجودية ـ بصفة خاصة ـ ومن بعدهما البنيويات وما بعد البنيويات، أدوارا مؤثرة فى موضوعات الشعر، وفى لغته ورسالته بطريقة جرأت المتطاولين والمتطفلين المدعين على النقد، وإذا واحد كمحمود درويش ـ وقد أسر الناس بلغته، وحكمته القومية، وعمق معرفته بواقعنا الممزق بين أنياب اليهود ومخالبهم ـ يصبح مجرد أثارة لكتابة غريبة عن استمراريته ـ هو نفسه ـ فى الزمن اللامحدود والتضاد الجوهرى فى عشقه وفى موته فى مواسم العصافير، بل يصبح تمثلا لتموَضع غير مُنْتِه فى نسق الحركات المتكررة فى "عاشق من فلسطين" و"محاولة رقم ٧"، بل فى كل دواوينه، لأن النتيجة فى جميع الأحوال صفر!

وأما فيما يتعلق بموتانا كالرصافى وعلى محمود طه وبشارة الخورى وأمين نخلة ومحمود حسن إسماعيل فضياع تام بين جدلية الخفاء والتجلى، وأطيح بالسياب وصلاح عبد الصبور فى قضية الثابت والمتحوِّل بالرغم من أنهما ابتعدا تماما عن الغامض والمشكل قدر إبتعادهما عن الحذلقة وتواشيح المناسبة، والأدهى أن يُستبدل بهما ـ حاليا ـ من سموا أنفسهم شعراء القصيدة النثرية ، وهذه لحسن الحظ لم يكتبها أمثال حجازى وعبد المنعم عواد ومحمد أحمد حمد، وعزف عنها أدونيس، بعد نشره كتابا لها.

على أنه فى هذا الركام الثقيل، وبين إطلالتنا على النظرية الكلاسيكية فى الشعر الغربى، والنظرية الرومانسية الواضحة والمنسجمة كسابقتها ـ إضافة إلى بعض ماجَدَّ بعدهما ويصلح لنا ـ يمكن أن تصل أيدينا إلى جملة من التصوّرات العقلية تنفعنا فى تطوير ما أبقينا عليه من التراث، وقد ألمحنا إلى ذلك فى أكثر من موضع عرضنا فيه لمشكلة نقدية أو لفكرة غامضة وغير مناسبة للمرحلة، وبخاصة إذا روّجت للغنائية التى فرضت عليه ـ كما فرضت الرومانسية نفسها ـ خطأ أو تسهلا.

ولقد بدا واضحا أن مهمة الشعر فيما يصدر عنه عقلاءُ النقد العربى صارت ـ بكل تأكيد ـ تحقيق رؤية يتم بها التحوّل إلى الأفضل والأليق؛ فهو قائم على فلسفة أو على معرفة تدعمها فلسفة.

ولاشك فى أن الغربيين الذين تناولوا الشعر بهذا المنظور قد سَعَوْا إلى أن يجدوا له مكانا فى نظرية المعرفة العامة، ولماذا لايكون كذلك فى الأدب العربى؟

بل لقد سعى أمثال باشلار إلى أن يكون للخيال الذى تنشط به وتنشّطه اللغة الشعرية أهمية فى تحديد بعض المفاهيم فى تلك النظرية العامة، وقديما فعل ذلك الفلاسفة ـ ومنهم الفلاسفة المسلمون ـ على الأقل وهم يقررون أن القوة المفكرة قسيمٌ للقوة الناطقة .

ونخلص من هذا كله إلى أن النظرية التى قد تتفتح بها مجالات التجديد أمام الشاعر العربى لابد أن تشتمل على التصورات الفنية التالية :

أ ـ طبيعة الشعر ودوره فى بناء الحضارات .
ب ـ لغة الشعر.
جـ ـ المحاكاة والتخييل فى الشعر.
د ـ أنواع الشعر .
هـ ـ غاية الشعر بين قطبى المتعة والمعرفة.

(٤)

ولا أدعى ـ فى إطار ماقدمنا ـ أننا بحاجة إلى مناقشة تلك التصورات، والكلام فيها يتشعب ويطول. ولكن لما كان هدفنا هو إلقاء الضوء على واقعنا الشعرى الراهن، فيكفينا من

التصورات ثانيها وثالثها، وإن كنت أحدس أنهما كفيلان بالإجابة عما تثيره سائر التصوّرات في مجال الأبنية الشعرية الجديدة التى نستهدفها فى هذه البانوراما الأدبية.

وما أكثر الدارسين والباحثين الذين يطيب لهم أن يطيلوا الوقوف على النوع الشعرى بكل همومه وطموحه، لا من جانب أنه عالم سحرى متعال على الواقع برغم أنه مغروس فيه، وإنما من حيث هو مجال يُجاوز فيه دائما مايعرّف به الأدب، وكثيرا مايكون مناطا لدراسات اجتماعية وسياسية وتاريخية ولغوية وأسطورية لتندرس فاعلياته الجمالية حتى فى ثنايا دراسته بطريقة التفكيكيين. فيُقصَى عن أدبيته ذات الفاعليات الجمالية والدلالية المتنوعة فضلا عن تميزه بالوزن التفعيلي وبحاجته دائما إلى المبدع السابر غور الشعرية.

ولكن الشيء المؤكد أن واقعنا الشعرى الراهن ـ ويدرج دائما تحت اصطلاح شعر الحداثة ـ مثقل بما لا يخضع فى جملته لتوصيف واحد، أو لأشكال تعبيرية يحكمها إطار واحد هو إطار العمودية أو إطار التفعيلية الآخذ بأدوات يمتد نسبها إلى إيقاع "فاعلن" المطردة، ويقفى عليه بإيقاع "فعولن" أو "مستفعلن" أو "فاعلاتن" ونحوها بما لايجاوز مقتضيات أى بحر من أبحر الشعر الموروثة. ولحسن الحظ حافظ على تلك الأبحر أراهط، لكل رهط منها رائد، ويلمع من الرواد أحمد عبد المعطى حجازى ومحمد إبراهيم أبو سنة وأحمد سويلم ومحمد أحمد حمد وفاروق شوشة ومحمد عبد المنعم عواد ومحمد عفيفى مطر وبدر توفيق.

ومع اعترافنا بقيمة هؤلاء ـ فى مصر ـ نجد إزاءهم زمرة شعراء الرداءة الحديثة لا فى مصر فحسب، وإنما أيضا فى العالم العربى كله. ولا تعدم هذه الزمرة من يتعاطف معها متنازلا عن قدر من مساحة الشعرية.

وفى كتاب "قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث" نموذج للتنازل الذى أعنيه حتى بالرغم من أن صاحبه أكاديمىٌ طُلَعَة ـ وهو الدكتور محمد عبد المطلب ـ لم يصدر إلا عن جوانب من هذا الشعر أو من شعرائه، من قبيل دور الضمائر فى إنتاج الدلالة، شعرية الألوان، التناص القرآنى فى "أنت واحدها" لمحمد عفيفى مطر و"تقابلات الإضاءة والعتمة" عند محمد أحمد حمد فى ديوانه "قطف القمر" و "بنية النص فى ديوان الشوق فى مدائن العشق" لأحمد سويلم مستهدفا كيفية إنتاج المعنى اللغوى بوضعه فى إطارى النفى والإثبات.

واستطرادا فى هذا الجانب الذى يعنى بالإجراءات التحليلية لما وراء الظواهر التعبيرية، ننوه بأكثر الإنجازات التى قام بها دارسون يهتمون ـ عن طريق اللغة وكيفية انتاج الدلالة ـ بإبراز العناصر الجمالية فى النص. وهذا أمر وارد فى أى نقد يعتمد بعض إجراءات البلاغة ويجاوزها إلى متطلبات تنبثق من حضارة تنمى روح الإبداع بأمور جمالية داخلية تحتويها الذات المبدعة بانحراف عن معانى المفردات التى تكتفى بالتوضيح فى أى نص. وفى هذا الإطار نقرأ للشاعر محمد أحمد حمد قوله فى قصيدة عنوانها "الكتابة":

وردة حمراء من غرس النجوم
وشوشتني بشعاع عبقرى
قربت خداً وصدرا ناهدا
أتراها وردة أم نجمة أم غيمة
فى قزح الشمس تراها
أم غزالاً مستحيلا واعدا
أسرت عشاقها واستعبدتهم واحدا
يسبق فيها واحدا
كلما مدّت يدا تأسرنى
وجدتني ـ في هواها ـ سيدا
أسبلتْ أجفانَها فى خفر
ورمتنى من كحيل الهدبِ
سهما صائدا
فإذا مِلتُ وقرّبتُ يدا

أقــرص الـــــخدَّ الحــــــريرى ..
أمـــــصّ الشهد من ياقوتة حمــــراء
فـــــــوق الشـــفتــــين
(أشرعة الغيمة المضيئة ص١٣)

فهـا هـنا نـرفض أن تـدل المفردات على مدلولات سنُّها الواقع. أعنى أن الوردة الحمراء والشـمس والغـزال والـنجمة والخـد والصـدر واليد ونحوها، لايعنينا منها ماهى عليه فى الطبيعة. لأنها لم تسق ـ هنا ـ من أجل ذلك. بل سيقت للإشارة إلى أمور تتعلق بولع الشاعر أو بحلمه بعيدا عن التعاملات اليومية لها، وعن جانبها المحسوس الذى يرفض ـ منطقيا ـ وجود غرس للنجوم أو شعاع عبقرى أو غزال فى مقدوره أن يَعِدَ مع أنه محال كما أراده الشاعر.

وحتى عندما تنَّزل هذا الشاعر من عليائه إلى فِعْل الحب ـ على المستوى المادى ـ لم يعجز عـن إضفاء شعرية الفن على النص. فالكتابة فى استعبادها عشاقها لاتخزيهم بفعلها، بل تجعل كل عاشق لها سيدا تخضع له خضوع الأنثى لصاحبها.

وهـذا يعـنى ـ بوضوح ـ أن اللغة هنا تخلصت من عموميتها وَسَمَتْ إلى آفاق علىٍ رحبها لصيقة بدلالات كان سهلا فيها على الشاعر أن يكون بها سيدا يرتاد ـ فيما تفضى به بقية النص ـ "أصـقاعا مـن الإيمـاض والـرؤيا" ويفـترع "الـلذة البكر"! وإذا خمشت "تفاحة" قلبه غدا دمه نثار نجـيمات وبقايا شهب وأنغاما تتوارى فى خلايا الأفق لتبدو "كائنات تتنزَّى فى لهيب عسلى من نزيف الشعر والوجد" وكذا، وبعلاقات آسرة تلغى المسافات الفارقة بين الوردة والنجمة والغيمة فى قزح الشمس واللهيب العسلى والشعاع العبقرى.

فـإذا إنتقلنا إلى شـاعر آخـر مـن هـذا الرعيل ـ وهو أحمد سويلم ـ وكان حتى يوم إصدار ديوانـه "لـزوميات" يـرى أن مـزج الماضـى القـريب بـالواقع المعيش ضرورة لتشكيل عمله الشعرى الخـاص، بمـا يعـنى أن الحاضـر المتجدد، أو المتغير لابد أن يسترشد بإنجازات الماضى على نحو تسـتوعبه المـتغيرات ولايخـل بجوهـر الـثوابت، عِـلما بـأن هـذه ـ وهـى تـراث بـالقوة ـ لها صلة بمعطيات عالم اليوم بشتَّى مفرداته فترفض من ثم أى فكر انعزالى يغلق النوافذ المفتوحة.

وقـد انـتقل أحمد سويلم من مرحلة اختيار الاستخدام المعجمى للغة ـ أو حتى الاستخدام العلمى لهـا ـ إلى ما يلبى ضروراته الفنية بكل سياقاتها الداخلية، وذلك لتحقيق حاجته إلى العرض الـدال بـرغم تكـثيفه. ويمكـنـنا أن نـلمح هذا التوجه، عندما نقرأ المقطع التالى من قصيدته "لزومية الحِمَى" فى لزومياته التى أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب:

ـ حِماكِ ظل ولهيـــــــب ونَهَــرْ
حماكِ شمس وعبابُ ومــــــطـر
أدركه ولست أشـــــكـــو
أو أصيــح بالـــــحـــذر
فكـــــل شـــئ داخلــــى
منجذبٌ لــــذلـــك العَبَــقْ
ـ باريْتُ كلَّ عـــابــر إليــك
حتى جــاوز الخطابُ كلَّ حَــدْ
راهنتُ كلَّ فـــارسٍ فى ساحة الجلَدْ
فــكــــنت أوَّل الفرســـان
لــم يَنَــلْ مــنى أحــد
لأنـــك اتــــحدت بالسيف
وبالقلـــــب
وبالمدى وبالشفـــق (ص١٢٤)

ففـى صياغة إخبـارية لمخاطب يعنيه ـ لأنه ظفر به فى حلبة المنافسة ـ انداح معنى هو نـاتج التفاعل بين استرجاع الذات لماضيها، وتوخى الصدق فى الإعراب عن توحّد هذه الذات فى الآخر، وذلك بوصفه ذاتا متعالية وقادرة على إبراز عناصر القوة التى تحفظ للفارس حماه سيفا كان

.أو قلبا أو أرضا وسماء. وكلها مفردات موزعة فى سياقات تجمع بين الغنائية والسرد الحكائى بتيه لايلغى أو لايفسد صورة الفارس المنتصر فى الجلاد.

ولقد جعل الشاعر دالّ "أوّل" فى نهاية المقطع الثانى، خلاصة مايريد من تشكيل الصورة النهائية وفق رؤيته الخاصة. ومع ذلك، يجب الاعتراف بأن هذه الخصوصية استمدت شرعية وجودها من سياقات القصيدة بلغتها السلسة، وقدرتها على الوصل العضوى بين شتى متضادات الدلالة: الظل واللهيب، النهر والشمس، المطر والعباب!

ويبقى لنا بعد ذلك ـ ونحن لانزال فى كنف شعراء محدثين حملوا بجدارة لواء التفعيلة ـ شاعران أخلصا للمرحلة التى عَدَلَتْ عن العمودية بغير نكران لجميلها، وهما بغير ترتيبٍ قيمى فاروق شوشة فى ديوانه "سيدة الماء"، ١٩٩٤ وعبد المنعم عواد يوسف فى ديوانه "وكما يموت الناس مات" ١٩٩٥. ويحملان معا الكثير من عناصر معاصريهم، وهؤلاء عاشوا حركة التحديث فى البنية الإبداعية على شتى المستويات والتوجهات الريادية التى كان النقد الأدبى يشكل لها رؤى ثورية للحياة وللمَدّيْن القومى والإنسانى بعامة.

أما فاروق شوشة ـ وقد لُحِظ أنه ازداد نضجا على توالى الأيام ـ فلم يكن حفاظيًا تكبله قيود الأعراف وسط نفر توجعهم طفرات التغيّر ولا يحسون أن ثمة إنسلاخا ـ محدودا أو غير محدود ـ عن الشعرية الموروثة فى خاصية تعرب عن رفض عدة تقاليد فنية صغرت أو كبرت قيمتها، بل شاع منذ آخر تحولات الكلاسية العربية إلى الواقعية عبر رومانسيات محمود حسن إسماعيل، وعلى محمود طه، وعبد القادر القط الذى كان يدرك ـ بعيدا عن شاعريته اللافتة ـ أن طبيعة الشعر تقتضى دائما عند المبدع وناقده تحويلا نوعيا للمعنى الشعرى Poetic الذى تصوغه التجربة.

وفى هذا الإطار، كان فاروق شوشة ينشد ليصف دنياه أو الكون كله، وليس ليكرر ما أُنشد قبله صنيع من سبقوه فى النصف الأول من القرن العشرين. يقول فى قصيدته "القزم":

أيها القزم الذى يعــرف نفسَـــه
مثلما يعــرف دودُ الأرضِ رمسّـــه
أنت لن يـــجديك أن صَعَّرْتَ خدَّك
لا ولا يـــجديك صوتٌ يملأ الشّدْقَ
ويستعرضُ مجدك

لست إلا شِسْعَ نَعْلٍ يتدلى فى الهواء
كلما طرقع فوق الأرض أطلقتَ العواء
وتحلّيْتَ بسَمْتِ العلماء
وحديث الأصفياء
رخُص العصرُ
وهان الناسُ واشتد العفَن

فتأملْ وجهَك القابعَ فى المرآةِ
كم تبدو خسيسا ودنيّا
واغتنمْ عصرا زريّـا
كم يوازى قامتك
وزمانا لاترى عيناه رجسك
أيها القزم الذى يعرِف نفسه
والذى يجرفه العارُ فلا يرفع رأسه (ص ١٠١)

وهذه رؤية للشاعر، ولا نراها فى كلّ ماعرف لديه من وجدانيات يتمكن فيها بتلقائية من التعبير عن إنسانيته وتشكيل شخصيته. إنه فى ذلك النص مدرك لقيمة سياقاته الشارحة لجوهر المعنى فى نمط موضوعى يوصف بترابط الدال المشاكل للمدلول، بدءا من الجملة إلى بنية

القصيدة الكاملة، مع التركيز على حتمية العلاقات بين المفردات. وحسبها هنا ـ وفى مجموعها أن تنمّ على انسجامها داخل الوحدات الدلالية فى نطاق الدمامة الكريهة. وماذا بعد قوله المتكئ على الاستعارة "لست إلا شِسْعَ نعل" يطرقع فوق أرض، تدرك أن الشاعرَ يتباهى بسمتٍ مصطنع للعلماء، وهو القزم المحقر المهان؟

وإذا قلنا إن شوشة نجح فى العثور على مادة تراسل بين القزم والمهجوّ، فلأنه كان مهيئا لتسخير ملكته من أجل العدول عما تراه عينه إلى ماتدركه بصيرته، شأن أى شاعر يشوه أو يجمّل الطبيعة على النحو الذى يؤثره فنه من حيث كونه معادلا لما تضطرب به نفسه. وعن هذه الطريق ضمن لقصيدته ـ فى قفزاتها التصويرية ـ وحدة دلالية تنتمى إلى "الزراية".

وأما الشاعر عبد المنعم عواد يوسف ـ وقد عرفناه فى خمسينيات القرن العشرين ـ فهو من جيل عبدالصبور وفوزى العنتيل وكمال نشأت وحسن فتح الباب ومحمد مهران السيد وحسن توفيق وأحمد حجازى الذى كان أحيانا يحضر تجمعنا فى مركز الجمعية الأدبية المصرية وإدارة مجلة "الثقافة"، وقد أشرفت الجمعية على إصدارها فى آخر أعوام عمرها متبنية حركة الشعر التفعيلى ما كان ممارسا لها أىٌّ شاعر حديث يأخذ بذوق العصر الجديد ولا يفسده، وهذا لم يلحظه العقاد ولا صالح جودت فى تحمسهما للنظام البيتى مهملَيْن ما كان يتقنه أمثال عفيفى مطر وإبراهيم أبو سنة ونصار عبد الله.

وتنهض شاعرية عبد المنعم عواد على ثلاثة محاور: أولها عذوبة لغته، وتتضح فى نحو قوله المستلّ من قصار قصائده وعنوانه "المهباط":

أغوص
بدوامة من حرير
بجذْب إلى القاع أهوى
وأهوى وأهوى
يهدهدنى خَدَرٌ مستحبُّ
شديد النعومة مثل النعاس
فيا نشوة القاع
هأنذا فى حرير الهبوط أُدلَّى
أسافر فى رحلةٍ
لست أدرى متى منتهاها
متى المستقر (ص١٢٢)

وإعادة القراءة تبِّين فى المحور الثانى أن تلك العذوبة عارية من أى حشو يُعَدّ إضافة لايقتضيها المعنى الذى يدور فى خلد الشاعر، حتى وهو يكرر بما يشى بإعادة، لأنها فى حد ذاتها عملية تكثيف بالفعل أغوص، والفعل أهوى، والمصدر هبوط، وكلها مما تحتدم به عاطفته، ومما يُدَوْزن التردد فى مجال هدهدة الخدر الذى يصاحب النشوة، ويفضى بنعومته إلى النعاس. فثمة حركة إلى القاع، وهذه الحركة لاتنتهى، وكأنها سفر حريرى لايأبه بنهاية ولا بمستقر.

وأما المحور الثالث لشعرية النص فنمطٌ أدائى يضمن نوعا من التكامل بين الوصف والظرف الذى رُصِد فيه هذا الوصف على نحو نشعر فيه بصدمة، كما أن الخيال الذى نخلع عليه صفة المثالية، أو حدسية وضع المفردات فى تتابع إيقاعى يثير الانفعالات هو سَدَى نسيجِه ومناط الاستمتاع به. أى أن دافع الإبداع يستحضر كثيرا من مقومات النص الجميل الذى يولد أثرا أو آثارا ينفعل بها ولها المتلقون. وقديما زعم أرسطو أن انفعال المتلقين هو نفسه مايريده الشاعر فيحاكيه. ونحن إذا رجعنا إلى مهباط عواد ـ عكس معراج دانتى وأبى العلاء ـ نراه وهو يصف الخدر بأنه "شديد النعومة مثل النعاس" يمهد لسفره فى الحرير إلى القاع محاكيا حالة الإبداع التى لايعرف مستقرها ولامنتهاها، كناية عن جهده، المللذوذ فى الصياغة بحيث يرضى عنها ويرضى القارئ فى الوقت نفسه.

وإذا كـان ذلـك كذلـك ـ وهـو فـى الشـعر التفعيـلى أوسـع رقعة وأوقع تأثيرا ـ فلابد من الاعتراف بأن تجربة المحدثين أشق من تجربة سابقيهم. بل إن مايحتاج إليه هذا النظم من الطاقة الإبداعية لأكبر من طاقة من تعلقوا ومن قنعوا بالبحور الخليلية يسبحون فيها إلى يوم القيامة.

وتشـهد النصـوص الـتى عرضـناها لـبعض شـعرائنا ـ منذ قليل ـ على أن من يحاولون أن يصـيبوها فـى مقـتل يصـيبون دائما أنفسهم فقد باتوا على جهل بحنكة شعراء التفعيلة، وظنوا أن الاسـتغناء عـن هـذه التفعيـلة مجـرد إجـراء شـكلي يمكن الاستغناء عنه. ولكن خاب ظنهم، وبدا ماكتـبوه ونشـروه باسـم "قصـيدة النثر" أمرا أثار ولا يزال يثير الجدل بتأثيره السلبيّ، بل بفقدانه غالبا أى درجة من درجات التفعيل.

لقـد بـدا هـذا النوع من الكتابة شيئا لقيطا إذا قورن بما سبقه من الموروث البيتى والسطر التفعيلي. بل لم ير بعض النقاد فيه أى صلة بين التفعيلية والشعرية ـ وبخاصة الردئ الصياغة منه وهـو كـثير ـ واسـتهجنوا ما روّجه المتشاعرون والشعروروون عن أن الشعر الموروث كله جاهلي، وقد مات بموت أمل دنقل! وتلك دعوى باطلة قامت على سوء تصوّر وسقوط همة، وكذلك على نُفج لم يـتهيأ لصـاحبه أن يعـرف أن الإنسـان ـ مـنذ وجـد ـ يـبحث دائمـا عـن إيقـاع يأتـلف بإيقاعاته البيولوجية والكونية وإيقاعات الموسيقى ـ المنتمية إليها القصيدة ـ فى حركة الزمن !

ومـن أجـل ذلك ـ ولا مشاحة فيه ـ ينبغي أن يعيد كتاب هذا النوع من النثر نظرهم فيما يصـدرونه فـى مجـال القصـيدة الجديـدة. بشـرط أن تـتوافر فيـه عناصـر لغوية وأخيلة من المجاز ووجدانـات تـرفعها فـوق مسـتوى اللاشـعر ـ أى النثر ـ وتحكمها نظرية أدلى فيها بدلوه منذ قديم أمثال قدامة والفارابى وحازم القرطاجنى.

وبمقتضى ذلك، وفى ضوء العلاقة بين الشعر فى معاناته اللغوية الخاصة والحياة المتفجرة داخل ذات الشاعر، يكون علينا أن ننبّه إلى قيمة لمتغيرات المرحلة التى تفرض عمليات تغير تمس مـن ثوابتـنا بعضـها. وقـد تصـبح هذه العمليات أداة اختراق لأمور طالما عشنا لها وبها، لكنها من جـانب آخـر لا تسـعف عـلى تـنمية البيـئة والـثقافة، لأن الذوق المتنامى بالقوة وبالضرورة لم يعد يسيغها وصار يبحث لها عن البديل المناسب.

فـلم يكن عجيبا ولا غريبًا أن يقع إجماع ـ بين المثقفين ـ على رفض ماسمى خطأ بقصيدة النـثر. بـل لم يقتـنعوا بأنـه يمـثل حـركة فـنية تشـبه الحركات الفنية الأقدم، تلك التى نجم عن بعضها الرباعيات والمواليا والموشحات، لأن قصيدة النثر تستغنى عن جوهر القصيد وهو الوزن. ولا شعر بغير وزن يحكمه علم العروض.

هوامش :

(١) انظر أمين الخولى ،فن القول، القاهرة ١٣٦٦/١٩٤٧ ص٣٩.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء بتحقيق الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦، ص٤٢.
(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ص٧٠ وسنذكره بكلمة المنهاج فقط فيما بعد.
(٤) الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا، تحقيق د . عبد الرحمن بدوى، القاهرة،١٣٨٦/١٩٦٦، ص٢٥.
(٥) نشـرته دار المعـارف بمصـر بـدون تاريخ، ولكن المؤلف أرخ مقدمته بشهر يونيو من عام ١٩٧٣، وسنشير إليه بالصورة الفنية.
(٦) لم تطبع بعد، وهى محفوظة بجامعة القاهرة تحت رقم ٤٨٤.
(٧) نشـرته دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣ (الأولى) وهناك نشرة أخرى من الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة أدبية بتاريخ.
(٨) الشعر من كتاب الشفاء ، ص٧٥.
(٩) أدونيس "مقدمة للشعر العربى "بيروت ١٩٧٩ (الثالثة) ص٧٨.
(١٠) السابق، ص ١٠٠.
(١١) الشعر من كتاب الشفاء ، ص ٣٩ ، ٤٠.
أمـا الـتطانز فسـخرية بعـض القـوم مـن بعـض، وطَنَزَ بـه سـخر واسـتهزأ . وأمـا السـاطورى فهى ضرب من المسرحيات الـتهريجية كـان الكورس فيها من الساطوروسيين، وكانوا أنصاف آلهة خرافيين، ويذكر ابن سينا أن الطباع كانت تميل إلى الرقص المسمى ساطوريقا (الشعر من الشفاء ص٤١).
(١٢) الشعر من كتاب الشفاء ، ص٢٩.
(١٣) السابق، ص ٣٢ ، ٥٤ ، ٥٧.
(١٤) عيار الشعر، ص ٢٠٠.
(١٥) نفسه، ص ٢٠٢.

(١٦) **المنهاج**، ص ٤٢.
(١٧) **نفسه**، ص ٦٨.
(١٨) **المنهاج**، ص ٦٩.
(١٩) **السابق**، ص ٧٠.
(٢٠) **السابق**، ص ٧١.
(٢١) **الزينة** ١ : ٩٥.
(٢٢) **السابق** ١ : ٩٦.
(٢٣) **الموازنة** ١ : ٤٥.
(٢٤) راجع على سبيل المثال أخبار أبى تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، بالقاهرة، ١٩٣٧ ، ص١٧٢.
(٢٥) **الوساطة**، ص٦٤.
(٢٦) أبو بكر الرازى، فى رسائل فلسفية، بيروت، ١٩٧٧ ، ص٦٢.
(٢٧) **الشعر فى الشفاء**، ص ٣٤.
(٢٨) **المنهاج**، ص ٩٣.
(٢٩) **المنهاج**، ص ٣٤١ ، ٣٥١.

مفهوم الشعر فى القول الشعرى

محمد عبد المطلب

(١)

اهتم كثير من الدارسين بتحديد مفهوم الشعر، لكن هذا الاهتمام قد توجه إلى الخطاب النقدى ومتابعته فى مراحله الزمنية، للوصول إلى هذا المفهوم. لكن معظم المتابعات أغفلت الخطاب الشعرى ذاته، وكيف عبر أصحابه عن مفهومهم لشعريته.

وهذه الدراسة حاولت أن تتوجه إلى المنطقة المنسية، منطقة الشعر فى بداياتها البكر فى الجاهلية وصدر الإسلام، وصولا إلى المرحلة العباسية. وفى هذه المحاولة قرأت الموروث الشعرى الذى قارب مفهوم الشعرية، وعبر عن وعى الشعراء بشعريتهم، وهو الوعى الذى اتكأ عليه النقد القديم فى كل مقارباته المعرفية التى طالت البناء الإيقاعى، والهيكل الصياغى، وعملية إنتاج المعنى. بل إن هذا الوعى قد طال تحولات المفهوم ذاته من البساطة الأولى إلى التعقيد والتركيب فى المرحلة العباسية.

وما طرحته هذه الدراسة يمكن أن يكون إضاءة لمتابعة وملاحقة الخطاب الشعرى فى المراحل التالية لاستكمال التصور المعرفى للشعرية العربية وقواعد لعبتها، وما انتاب هذا التصور وهذه اللعبة من تحولات فى العصر الحديث.

كثيرة هى تلك الدراسات التى تناولت مفهومى الشعرية والشاعرية، واستحضرت مجموع الإجراءات التراثية التى حاولت تقديم تحديد جامع مانع لفن الشعر. واللافت أن هذه الكثرة حصرت نفسها داخل الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولم تسع إلى تجاوز هذه الدراسات لتنظر فى الخطاب الشعرى ذاته لتتابع ملفوظه فى التحديد المعرفى للشعر الذى يعكس وعى الشعراء أنفسهم بفنهم الإبداعى.

إن الدارسين المحدثين عندما حصروا دراستهم داخل المقولات النقدية، أوهموا – دون أن يقصدوا– أن الشعراء لم يكن لهم مفهوم محدد للشعر ،وأن عنايتهم كانت خالصة للفن الشعرى إنتاجا تطبيقيا فحسب. وهذا الوهم أثار فى نفسى تساؤلاً ملحاً:كيف أهمل شعراؤنا القدامى جميعا تحديد مفهومهم لإبداعهم، ومن ثم لم يهتم الدارسون المحدثون بمتابعة هذا المفهوم إلا فى النادر عندما يتعرضون لبيت أو بيتين من الأبيات التراثية التى قاربت تحديد مفهوم الشعر، دون أن يواصلوا قراءتهم للموروث الشعرى واستخلاص مجموع المفاهيم التى طرحها، ثم أثر هذا الطرح فى مقولات النقد العربى القديم؟ ومن الإنصاف القول: إن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء المحدثين عن الشعر، لكنها ليست دراسات استغراقية، وإنما كانت تتناول شاعرا معينا، وفى أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظه الشعرى، مثل تلك الدراسات التى تناولت شوقيا وحافظا ومطران وصلاح عبد الصبور والسياب والبياتى، وسواهم من الشعراء المحدثين.

وليس من هم هذه الدراسة أن تتابع مفهوم الشعر فى المقول الشعرى قديما وحديثا، وإنما همها أن تتابع هذا المفهوم فى الموروث الشعرى إلى العصر العباسى. كما أنها لا يمكن أن تعرض لكل المقول الشعرى فى هذا الإطار، وإنما تسعى إلى هذا المقول عندما يخلص لمفهوم الشعرية من ناحية، ويعبر عن وعى صاحبه من ناحية أخرى.

والذى لاشك فيه أن النقد العربى القديم فى مقارباته لمفهوم الشعر، وسعيه إلى تحديده تحديدا دقيقا، قد نظر ـ بالضرورة ـ إلى ما قاله الشعراء عن شعرهم، ونعنى ما قالوه شعرا لا نثرا، برغم أهمية المقول النثرى، لكنه ليس همنا فى هذه الدراسة. وهذا النظر قاد الدارسين إلى مجمل التحديدات المعرفية التى جاءت فى إطار منطقى أحيانا، وفى إطار عفوى أحيانا أخرى، لكن هؤلاء وأولئك لم يشيروا إلى أن تعريفاتهم مستمدة من القول الشعرى السابق عليهم، برغم أن التأمل فى مجمل هذه التعريفات يؤكد أنها قد استندت على هذا المقول إلى حد كبير . ويمكن أن نستثنى تعريفات الفلاسفة أمثال الفارابى وابن سينا، إذ إن مستندهم الأول كان "الوافد اليونانى"، مع

تطويع هذا الوافد لكى يتوافق مع خواص الشعرية العربية؛ أو لنقل إن تحديدات الفلاسفة كانت نوعا من التوفيق بين ماجاءهم عن أرسطو، وما بين أيديهم من إبداع شعرى عربى خالص العروبة، قد يتأبى على بعض مواصفات أرسطو وشرائطه فى الشعر عموما. وربما لهذا ترددت عند هؤلاء الدارسين بعض المصطلحات التى كانت أشبه شئ بالصكوك المتداولة، لكنها صكوك مجهولة الهوية بالنسبة للواقع العربى القديم، مثل مصطلح "المحاكاة" و "التخييل". ذلك، أن الإطار المرجعى لمثل هذه المصطلحات لم يكن منتشرا فى الواقع الشعرى على المستوى النظرى، وإن كان له حضور واضح على مستوى الإجراء التطبيقى، ولكى تكتمل عملية التوفيق، أضاف الفلاسفة بعض المصطلحات التى استخلصوها من الظاهرة الشعرية العربية مثل "الوزن" و "القافية" التى أطلق عليها البعض مصطلح "حروف الخواتيم"[1].

وقد احتفظت هذه المصطلحات بحق الحضور فى التحديد المعرفى للشعر عند النقاد الذين كان لهم ارتباط بالنقد اليونانى على وجه العموم، وأرسطو على وجه الخصوص، وهو ماتجلى عند حازم القرطاجنى الذى حدد الشعر بأنه "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك"[2].

أما فى المشرق العربى، فإن معظم التحديدات المعرفية قد استندت على خواص الشعرية العربية التى كانت أمام النقاد والمعنيين بالشعر عمومًا، وبخاصة الخطاب الشعرى الجاهلى والأموى والعباسى. وأكثر هذه الخواص تجليًا "الوزن والقافية". ولذا نجد ابن قتيبة يعطى للشعر مكانة عالية، من حيث إنه كان مستودع علوم العرب، وحافظ آدابها، ومقيد أنسابها، وديوان أخبارها، وكل ذلك محروس "بالوزن والقوافى وحسن النظم وجودة التعبير"[3].

ولاشك فى أن الجاحظ كان أسبق النقاد فى استخلاص جوهر الشعر، وتحديد خواصه الفارقة عند طرحه مقولته عن أن "المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[4].

ويكاد ابن طباطبا العلوى يدور فى هذا الإطار، لكنه اعتمد المفارقة بين الكلام المنظوم والكلام المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، وخصوصية الشعر تتأتى من دخوله منطقة النظم، ثم اعتماده صحة الطبع والذوق، "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه"[5].

ثم جاء قدامة بن جعفر ليقدم تحديده المعرفى الذى احتذاه معظم الدارسين من أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[6]. ولم يضف ابن رشيق على هذا التعريف إلا "النية"[7]، وهى الإضافة التى اعتمدها ابن الأثير[8]. ولاشك فى أن هذه الإضافة قد استندت إلى ما سبق أن قدمه الجاحظ من ضرورة ربط الشعر بـ"القصد"[9] وفى رأينا أن الإضافة الحقيقية قد تمثلت عند ابن وهب، حيث ربط الشعرية بالشاعرية، وأن "الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر: الشعر. ولايستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتى بما لايشعر به غيره فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"[10].

(٢)

وليس من همنا هنا ان نتابع هذه التحديدات المعرفية وهوامشها التى أحاطت بها أو التى أضيفت إليها، فقد تكفل بذلك معظم الدارسين المحدثين للشعرية العربية. وإنما طرحناها على هذا النحو الموجز لتكون مقدمة بين يدى الباحثين لملفوظ الشعراء القدامى الذين انصب ملفوظهم على وصف شعريتهم، وتحديد شروط إنتاجها، ورصد تجربتهم الذاتية فى هذا الإنتاج، ومايكتنفها من معاناة داخلية وخارجية.

ويبدو أن هذه المعاناة كانت مدخل الشعراء جميعًا إلى الشعرية. و أولها المعاناة العروضية، إذ إن هذه المعاناة في جوهرها صدام بين إيقاعين : الإيقاع الصرفى والإيقاع العروضى، حيث يتم إخضاع الإيقاع الأول للثانى، أو- على الأقل- التوفيق بينهما . ومتابعة الخطاب الشعرى فى المعاناة العروضية يلحظ معها أن الخطاب قد استخدم كثيرًا من المصطلحات العروضية التى تكلم عنها الخليل ابن أحمد بعد ذلك، على معنى أنه لم يكن مبتكرًا لهذه المصطلحات، وإنما استمد معظمها من الخطاب الشعرى السابق عليه، وهو الأمر الذى نحب أن نلفت النظر إليه. ذلك، أن كثيرًا من المؤلفات التى درست "العروض"، ورصدت جهود الخليل لم تشر إلى أنه كان مسبوقًا بكثير من مصطلحات قوانين الإيقاع من ناحية، ومصطلحات الخروج على هذه القوانين من ناحية أخرى. ومن أهم هذه المصطلحات: البحر-القافية-السناد-الخرم-الإقواء، حيث ترددت هذه المصطلحات فى الخطاب الشعرى السابق على الخليل .

وربما كان نص امرئ القيس من أقدم النصوص التى وظفت مصطلح "القافية":

أذود القوافىَ عنّي ذِيادا ... ذِياد غلام جرئ جرادا
فلما كثرن وعنّيْنَه ... تخيّر منهن شتّى جِيادا
فأعزل مَرْجانها جانبًا ... وآخذُ من درّها المستجادا[١١]

وأهمية النص ليست فى توظيفه لمصطلح "القافية"، إذ إن هذا المصطلح كان يطلق قديما- على الشعر نفسه، من باب إطلاق الجزء على الكل. وإنما الأهمية فى أن النص صريح فى الإعلان عن "المعاناة" الإبداعية التى تتبدى تجلياتها فى البناء الكلى وخضوع عناصره لعملية "الاختيار" الواعية التى تتسلط على مفرداته عموما، ومفردات "القافية" على وجه الخصوص، حيث يتحول المبدع إزاءها إلى صائغ يحسن اختيار مكونات مصوغاته، ثم يحسن إحكام العلائق بينها؛ فهو غير معنى بالجميل فحسب، بل هو معنى بـ"الأجمل" على وجه الإطلاق.

والنص الذى معنا يكاد يربط مصطلح القافية بالنهايات الموقعة. ذلك أن، منطقة النهاية هى أخصب المناطق بالإيقاع، ومن ثم تبلغ المعاناة فيها ذروتها؛ لأن الاختيار فيها يتسلط على أمرين: **الأول**، توافق الدال مع السياق من حيث الدلالة. **والآخر**، توافق الدال صوتيا مع ما يسبقه ويلحق به من أبيات. والأمران معا رهن بتوافق دال القافية مع ما يجاوره تركيبيا، وأى خلل فى هذه الأمور يعوق إنتاج الشعرية وينتقص من الشاعرية.

ولاشك فى أن المهارة الإبداعية، وما يلزمها من معاناة، كانت مساحة للتفاخر بين الشعراء، يتفاخرون بما ينتجونه من "بحور الشعر" على حد قول عبيد بن الأبرص :

سل الشعراء هل سَبَحُوا كسَبْحى ... بحور الشعر أو غاصوا مَغَاصى
لسانى بالقريضِ وبالقوافى ... وبالأشعار أمهرُ فى الغواصِ[١٢]

وقد استدعى البيتان ثلاثة مصطلحات على صعيد واحد: "بحور الشعر"، "القريض" "القوافى". قد يكون "البحر" هنا على المجاز الذى يرشحه ما فى الشطر الثانى من الغوص، لكن مجاورته لدوال الشعر والقريضِ والقوافى يرشحه لأن يكون مصطلحا على الحقيقة. المهم أن استدعاء هذه المصطلحات كان موظفا لتأكيد شاعرية عبيد، وتفوقه على منافسيه من الشعراء.

لكن من ناحية أخرى، فإن البيتين صريحان فى خصوصية المعاناة الشعرية، وأنها معاناة على مستويين: مستوى السطوح، ومستوى الأعماق، وهو ماوردت إليه الإشارة فى النص بـ"السباحة" و"الغوص"، ودون ذلك لايستحق المنتج اللغوى أن يسمى "شعرًا" أو "قريضًا".

ويبدو أن استدعاء مصطلح "القريض"عند عبيد إشارة إلى ظاهرة فنية وضعت لها تسمية "القريض" للتفرقة بينه وبين "الرجز"، وهى تفرقة تعتمد القيمة، حيث أشار لذلك الأغلب العِجْلى أحد الشعراء المخضرمين فى قوله:

أرجزا تريد أم قريضا ... كليهما أُجيد مستريضا[١٣]

وقد أكد أبو العلاء المعرى هذا الفارق القيمى بإشارات متعددة فى لزومياته:

ـ قصرت أن تدرك فى القول رتبة شاعر إن القصائد لم يلحق بها الرجز
ـ ومن لم ينل فى القول رتبة شاعر تقنّع فى نظم برتبة راجز
ـ ولم أرقَ فى درجات الكريم وهل يبلغُ الشاعرَ الراجزُ؟[١٤]

ومن الواضح أن الوعى السابق على الخليل بن أحمد كان يمايز بين الشعر والرجز. ويتأكد ذلك فى حديث الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبى صلى الله عليه وسلم: إنه شاعر، فقال: لقد عرفت الشعر ورجزه وهزجه وقريضه فما هو به[١٥].

ثم جاء الخليل وزعم أن الرجز ليس بشعر، كما يقول صاحب التهذيب، وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث[١٦].

وتنتقل معاناة الإنتاج من صورة الصائغ إلى صورة المحارب حينا، وصورة الصائد حينا آخر. ولاشك فى أن كلا منهما يحتاج إلى المعاناة وإحكام المناورة ليحقق الشاعر لنفسه الفوز، أى أن المعتمد عند المبدعين هو الجهد الخاص، لامجرد الموهبة الفطرية. وقد رصد أحد الشعراء المخضرمين (سويد بن كراع) هذه المعاناة المزدوجة فى قوله:

أعددت للحرب التى أعنى بها قوافيا لم أعْىَ باجتلابها
حتى إذا أذللت من صعابها واستوْسقت لى صحت فى أعقابها

ثم قوله:

أبيت بأبواب القوافى كأنما أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرّس بعدما يكون سُحيْرا أو بُعيدا فأهجعا
إذا خفت أن تروى علىّ رددتها وراء التراقى خشية أن تطلّعا

ويعلق ابن جنى على هذه الأبيات بقوله:

"فهذا ـ كما ترى ـ مزاولة ومطالبة واغتصاب لها ومعاناة وكلفة بها"[١٧].

فالصنعة توازى الموهبة فى وعى الشعراء القدامى، وجاء ملفوظهم الشعرى كاشفا عن هذه الحقيقة، وأن من يجترئ على الشعر دون أن يمتلك أدواته يسقط سقوطا فاحشا. وفى هذا السياق يقول الحطيئة:

فالشعر صعب وطويل سلّمه
إذا ارتقى فيه الذى لايعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه
والشعر لايستطيعه من يظلمه
يريد أن يُعربه فيُعجمه
ولم يزل من حيث يأتى يخرمه[١٨]

والمهارة الصاحبة للموهبة كانت مدعاة فخر للمبدعين. يقول البحترى:

أيذهب هذا الدهر لم يُر موضعى ولم يدر ما مقدار حَلى ولا عقدى
ويكسد مثلى وهو تاجر سؤدد يبيع ثمينات المكارم والمجد
سوائر شعر جامع بدد العلى تعلقن من قبلى وأتعبن من بعدى
يقدّر فيها صانع متعمل لإحكامها تقدير داود فى السرد[١٩]

ومعاناة الشعرية لم تكن معاناة إجمالية أو كلية، وإنما تبدأ المعاناة من الجزئيات لتصل إلى الكليات، يحاذر فيها المبدع من السقطات والمآخذ التى تهز الانتظام الصوتى، خلال مصطلحات محددة مثل "السناد" الذى يحضر عند اختلاف مايراعى قبل الروى من حروف أو حركات. يقول ذو الرمة:

وشعرٍ قد أرقت له طريف أجنبه المُساند والمُحالا
فبتُّ أقيمهُ وأقدّ منه قوافى لا أعدُّ لها مثالا
غرائب قد عرفن بكل أفق من الآفاق تفتعل افتعالا

لقد جسد ذو الرمة معاناته الإبداعية فى هذا الملفوظ الشعرى، ووازاه بملفوظ نثرى يقول فيه: "من شعرى ماطاوعنى فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسى فيه، ومنه ما جننت به جنونا. فأما ما طاوعنى القول فيه فقولى: خليلىّ عوجا من صدور الرواحل. وأما ما أجهدت نفسى فيه فقولى: أأن توسمت من خرقاء منزل. وأما ما جننت به جنونا، فقولى: مابال عينك منها الماء ينسكب"[٢٠].

وقد عبر عدى بن الرقاع عن عملية الإصلاح، وأنها ضرورية، وأنها تحتاج إلى نوع من المهارة والدربة التى تحتفظ للشعرية بتوازنها الصوتي. يقول:

وقصيدةٍ قد بتّ أجمعُ بينها ... حتى أقوّم ميْلهَا وسِنَادها
نظر المثقفِ فى كعوب قناتِه ... حتّى يقيم ثِقافهُ مُنآدَهَـا[٢١]

ويضيف إسحق الموصلى إلى عملية الإصلاح الصوتي مصطلحا إضافيا هو "الكسر". ومهمة هذا المصطلح صيانة النصية الشعرية من الخروج على قواعد العروض، حيث يقول عن إحدى قصائده:

فلما أقمت الميل منها ولم أدعْ ... بها أَوَدًا مما يُـعاب ولا كسـرا
أتيتك أهديها إليك تقربـا ... وشكرا لنُعمى منك تستغرق الشكرا[٢٢]

أما أبو حاتم السجستاني، فإنه يعمل على حماية شعريته وصيانتها من أربعة مآخذ دفعة واحدة ترتبط ببناء القافية، وقد تتسع لترتبط بالبناء النحوى. والمأخذ الأول يأتى تحت مصطلح "الإكفاء"، وهو مأخذ يهز الصوتية الحرفية فى الروى. والثاني: "الإقواء"، وهو الذى يتصل بالبناء النحوى نتيجة لاختلاف حركة الروى المطلق. والثالث: "الإيطاء"،وهو الذى يشير إلى ضعف الثقافة اللغوية عند الشاعر، ومن ثم يضطر - أحيانًا - إلى إعادة الروى بعد بيتين أو ثلاثة. والرابع: "السناد" بمستوياته المتعددة.

يقول أبو حاتم:

خذها إليك هدية من شاعـر ... لايستثيب ثوابَهـا إهـداؤه
نظم ابن آداب تَنَخّل شعـره ... لم يمح رونـق شعرَه إكفاؤه
لم يَقْوَ فيـه ولم يُساند ولـم ... يوطئ فيوهى نظمَهُ إيطاؤه[٢٣]

ولم تتوقف المعاناة عند حدود المآخذ العروضية، بل تعدت إلى العلاقات النحوية كما رأينا فى ظاهرة "الإقواء"، ثم اتسعت ليكون الحذر من "اللحن" على وجه العموم، يقول السيد بن محمد الحميرى:

وإن لِساني مِقْول لا يخـوننى ... وإنّى لِمـا آتى من الأمر مُتْقن
أحوك ولا أقوى ولست بلاحن ... وكم قائل للشعر يُقوى ويلحن[٢٤]

ثم يستخدم أبو تمّام مصطلحا مغرقا فى الصوتية، هو مصطلح "التصريع" بوصفه ظاهرة تتدخل فى تكثيف الإيقاع داخل البيت الشعرى حيث يقول:

وتَقفو لىَ الجدوى بجدوى وإنما ... يروقك بيت الشعر حين يصرّع[٢٥]

ويبدو أن التغنى بمعاناة الإبداع، وتحمل المشقة والجهد فيه لم تكن ظاهرة أثيرة عند الجميع، إذ إن البعض كان يرفض مثل هذا التكلف والمعاناة، ويؤثر انسياب الطبع وتدفقه فى إنتاج الشعرية حتى إن كعب بن زهير كان ينظر إلى عملية "التقويم" والإصلاح نظرة رديئة تنزل بالشاعرية إلى مستوى أقل من الشعرية الصحيحة عند الشعراء المطبوعين أمثاله وأمثال الحطيئة - يقول كعب:

فمن للقوافي شَانها من يَحُوكُها ... إذا ما ثَوَى كعبٌ وفَوّز جَرْوَلُ
يقوّمُها حتّى تلِـين مُتُونُهـا ... فيَقصُر عنهـا كلُّ مايُتَمَثّـلُ[٢٦]

أما أبو حية النميرى فإنه يعتز بنفى المعاناة والكلفة عن شعريته، ويعتز بقدرته الفنية فى السيطرة على أدواته الإنتاجية لمهارته الفطرية، وهو الأمر الذى قد يكون عسيرا على بعض الشعراء:

إن القصائدَ قـد عَلِمْنَ بأنّنـى ... صَنَعُ اللّسانِ بهنّ، لا أتَنَحّلُ
وإذا ابتدأتُ عروضَ نسج رَيّض ... جَعَلتْ تَذِلُّ لـما أُرِيدُ وتُسْهِلُ
حتّى تُطاوعَنِى، ولو يَرْتَاضُهـا ... غيرى لحاوَلَ صعبة لاتَقبَلُ[٢٧]

إن مجموع هذه الأبيات الشعرية التى استحضرناها من موروثنا الشعرى فى الجاهلية والإسلام، تكشف عن وعى الشعراء بشعريتهم، وأن هذا الوعى يضع الإيقاع فى مقدمة الخصوصية الإبداعية بوصفه الخصيصة الفارقة بين المنثور والمنظوم.

وهـذا الإيقاع لـه إجراءاته البنائية التى يحكمها الانتظام الصوتى الذى يحتاج إلى نوع من الدربـة والمهـارة والحس الصوتى الدقيق، بحيث يبتعد الإبداع عما يمكن أن يسبب إزعاجا صوتيا للأذن نتيجة للتنافر النغمى الذى تم حصره فى إطار مجموعة من المصطلحات التى رددها الشعراء فى شعرهم قبل الخليل وبعده. ولاشك فى أن هذا الحس الصوتى قد لازم الشعرية، حتى إنه ربطها بالشفاهة أكثر من الكتابة حيث يقول جرير:

فلا إقواء إذ مَرَسَ القوافى بأفواه الرواة ولا سِنادا[٢٨]

فـإذا جـاء النقد ليحدد فهمـه للشعرية، فإنـه لايكـاد يبتعد عـن مقولات الشعراء عن أشعارهم. ومـن ثـم، نجـد قدامـة يقـول عـن الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى". ولا ينتقص مـن هـذا التحديد مانجده ـ أحيانا ـ من مقولات شعرية تبدو وكأنها تسعى لكسر الحاجز الوهمى بين الشعرية والنثرية، وربطهما فى سياق واحد فى مثل قول الأحوص:

وما الشعرُ إلا خُطبةٌ من مؤلف لمنطقِ حقٍّ أو لمنطـقِ باطلِ[٢٩]

(٣)

لقـد تمثـلت مقاربـة الشعراء لشعريتهم فى إطارها الإيقاعى بوصفه الهيكل الشكلى الذى يستوعب المكونات البنائية من مفردات وتراكيب، أو لنقل إنه الهيكل الذى يحتوى أداوت إنتاج الإيقاع الداخلى من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى.

وقـد لاحظـنا كيـف أن تشكيل الهيكل الإيقاعى قد اعتمد المعاناة التى تصل حد الحرفية والمهـارة، وهـو مـايمكن أن نلاحظه فى عملية إنتاج المكون الصياغى، حيث إنه يحتاج إلى معاناة أيضـا، لكن معاناته قد تختلف عن سابقتها، إذ إنها تعتمد "الاختيار" الذى يتسلط على المفردات أولا، ثـم يـتخطاها إلى التراكيـب ثانيـا. لكـن "الاخـتيار" يقودنـا إلى مصـطلح إضافى وظفه بعض الشعراء، هو مصطلح "التفجير"، على معنى أن الكلمة خارج السياق تكون خامدة، ومهمة الشعرية أن تـزيل هذا الخمود، لتفجر الكلمة ذاتها. والمقصود بالتفجير توظيف الكلمة فى سياقات متعددة تكشف عن أبعادها الدلالية المباشرة وغير المباشرة، القريبة والبعيدة. يقول ابن ميادة:

فَجَرْنَا ينابيعَ الكلام وبَحْـــــرَه فأصبح فيه ذو الروايةِ يسْبَحُ
وما الشعرُ إلاّ شعرُ قَيس وخِنْدِفٍ وشعرُ سواهُـــم كلفةٌ وتَمَلُّحُ[٣٠]

وعملية الاختيار هى التى اتكأ عليها البحترى فى قوله:

بمنقوشةٍ نقش الدنانير يُنتقى لها اللفظ مختارا كما يُنتقى التِّبرُ[٣١]

فالـبحترى يمـارس إنـتاج شـعريته على نحو مايقوم الصائغ بصياغة جواهره؛ فهو يختار المفردات الموصـوفة بـالجودة والحسن أولا، ثم يصوغها على نحو مخصوص مفارق للمألوف ثانيا؛ فهـو يسـتهدف "الـنظام" أو "النظم" الذى يرتبط به، ويمثل بصمة له لاتتشابه مع بصمة غيره من الشعراء. وكل هذا طرحه البحترى فى ملفوظه عندما قال:

فـــى نظـــام مـــن البلاغـــة مـــا شـكَّ امــــرؤٌ أنّــه نظـــامُ فريـــدِ
وبديـــعٌ كأنـّـه الزّهـــرُ الضاحـــك فـــى رونـــق الربيـــع الجديـــدِ
مشـــرقٌ فـــى جوانبِ السمع ما يُخْـــلِقُـــهُ عودُه على المستعيـــــدِ
حُجَجٌ تُخرسُ الألدّ بألفــــاظٍ فـــرادى كـالـــجـوْهَـــر المعـــدودِ
ومعـــانٍ لو فصّلتْها القـــوافى هـجّنَـــتْ شعــــرَ جــرْوَل ولبيـــدِ
جُـــزْنَ مُسْتَعْمَـــلَ الكـــلامِ اختيـــارًا وتـجـــنّبْنَ ظُلْمَةَ التعقيـــدِ[٣٢]
وركـــبن اللفـــظ الغـــريبَ فـأدركن به غايـــة المـــراد البعيـــدِ
كالعـــذارى غـــدون فى الحلل البيض إذا رحن فـــى الخطـــوط الســـودِ[٣٢]

البحترى يقودنا ـ فى حركة جدلية ـ إلى نظامين : نظام إفرادى، ونظام تركيبى، خلال عملية "الاختيار" الواعية بالطاقات الكامنة فى هذا وذاك، والواعية بمجموعة المواصفات التى تنقل الـدوال مـن المـألوف إلى غـير المألوف، بعيدا عن المعوقات الصياغية التى تجعل الدوال ثقيلة على اللســان، وثقيـلة على العقل، فهذه الدوال بعيدة وقريبة فى آن، وهى مألوفة وغير مألوفة فى الآن نفسـه. ويـبدو أن مثل هذه المواصفات الاختيارية التى طرحها البحترى وغيره من الشعراء، كانت

المادة التى اعتمدها النقاد فى طرحهم لمفهوم الشعرية، ومواصفاتها الجمالية. ومن ثم، نجد ناقدا شاعرا كابن عبد ربه ينظم من الشعر ما يؤكد هذا الوعى البنائي، حيث يقول:

قــــول كــأن فريـــــدة ســـــحرٌ على ذِهْن اللبـيـبِ
لا يَشْــــمئِزّ علـــى اللِّسـان ولا يشـــذّ عـــن القــلـــوب
لــم يغْــلُ فــى شَنَــع اللّـغاتِ ولا تــوحّـــش بالـغــريب
ســــيفٌ تقلـــدْ مثـــلــــه عَطفُ القضيبِ على القضــيب
هـــذا تُجـــدّ بـــــه الرقاب وذا تُـــجدّ به الخطـــوب[٣٣]

وكما صور الشعر المعاناة الإيقاعية بالمعركة الحربية، صور المعاناة الصياغية بالمعركة - أيضا - أو بالاستعداد للمعركة؛ فأدوات اللغة شئ شبيه بأدوات الحرب، فهذه وتلك تحتاج إلى الوعى بها أولا، وبالقدرة على إستعمالها ثانيا، يساند ذلك الدربة والموهبة. وعلى هذا الأساس، يقول البحترى:

تاللهِ يسهرُ فـــي مديحِكَ لَيْلَهُ مُتَمَلْمِلاً وتَنَامُ دونَ ثـوابـــهِ
يَقظانَ يَنْتَخِـــلُ الكلامَ كأنّه جيشٌ لديـه يُريدُ أن يَلقَى بـهِ
فأتى به كالسيْف رَقرَقَ صَيْقلٌ ما بين قائم سِنْخـــه وذُبَابِهِ[٣٤]

ثم يحدد أبو تمام آلية إنتاج شعريته بمكوناتها الصياغية، فيستحضر صورة المعركة الحربية، ثم يجمع بينها وبين مهارة الصائغ الذى يحسن اختيار لآلئه، كما يحسن نظمها، ثم يضيف إليهما صورة "النسج" بكل ما فيه من دقة ومهارة وذوق جمالى فى النمنمة والوشى، ومن ثم يأخذ النص صورة الرداء الذى يزدهى به لابسه بقدر تأثيره فى رائيه. وكل هذه الصور تعطى الشعرية طاقة انتشارية هائلة؛ لأن التلقى الفردى والجماعى يجد فيها متعته السمعية والذهنية والقلبية.

يقول أبو تمام عن شعريته:

حذّاءُ تملأُ كـــلَّ أُذْن حكمَـــةً وبلاغـةً وتُـدِرُّ كـل وَريـــدِ
كالطعنـــةِ النجـلاءَ من يد ثائرٍ بأخيـه، أو كالـضّربـة الأخـدودِ
كالـــدُّرّ والمَــرْجَان ألف نَظمُهُ بالشَّذْر فــى عُـنُق الكعابِ الرودِ
كشقيقـةِ الـبردِ المنــمنَم نظمُه فى أرض مهـــرة أو بلادِ تَزيدِ
يُعطِى بها البُشرى الكريمُ ويرتدِى بردائها فــى المَحْفِـل المشهُودِ[٣٥]

وهذه المهارة الصياغية الموازية لمهارة الصائغ وذوقه البديع، كانت مجال التمايز بين الشعراء، حيث يستحضر الشاعر مادته اللغوية المحفوظة التى تداولتها الألسن حتى استهلكتها، ثم يدخلها قالب "النظم" الذى ينقلها من الابتذال والألفة إلى دائرة البكارة والجدة، لتتمكن من إنتاج الدلالات غير المسبوقة. يقول أبو تمام:

جاءتك من نظم اللســـانِ قِلادة سِمْطَان فيها اللّؤلؤ المكنُـــونُ
حذِيَتْ حِذاء الحضْرَميّة أرْهفت وأجابها التّخصِير والتَّلسِـــينُ
إنسيّة وحشيّة كثُـــرت بهـا حركاتُ أهْل الأرْض وهي سكونُ
يَنبوعُها خَضِلٌ وحليٌ قـريضهـا حليُ الهدى ونسيجُها موضُــون
أمّا المعانى فهـى أبكـــارٌ إذا نُصّت ولكنّ القوافى عُـــونُ
أحْذاكها صَنَعُ الضّمـير يَمُـــدُّه جَفرٌ إذا نَضَبَ الكلامُ مَعِـــينُ[٣٦]

وغواية أبى تمام مع المفارقة دفعته إلى عقد المقارنة بين النثر والشعر، إذ إن كلا منهما يستخدم اللغة فى إنتاج أدبيته، لكن أدبية هذا مغايرة لأدبية ذاك فى الدرجة والقيمة برغم توافقهما فى المادة الأولية التى يستخدمانها:

إنّ القوَافِيَ والمساعيَ لمْ تـزل مثلَ الجمَان إذا أصَابَ فَريـــدا
هىَ جـوهرٌ نَثْرٌ فإنْ ألفتَـــهُ بالشّعرِ صار قلائدًا وعقـــودَا
فى كــلّ معتركٍ وكلِّ مقامـــةٍ يأخذنَ منه ذمَّـــةً وعُهُــودا
فإذا القصائدُ لم تكن خُفراءُها لم ترضَ منها مشهدًا مشهُودا[٣٧]

ولا يقيم أبو تمام اعتبارا كبيرا للتحولات الصياغية إلا إذا ربطها بنظرته الحداثية للشعر، من حيث هو معاناة فكرية قبل أن يكون معاناة صياغية، وهاتان اللتان تقودان الشعرية إلى "الجدة" بعيدا عن الراكد المبتذل:

تلك القوافي قد أتَيْنَك نُزَّعَا	تَتَجَشَّمُ التَّهْجِير والتَغْلِيسا
من كلّ شاردةٍ تُغادر بَعْدها	حِظًا الرجال من القريض خسيسا
تلهو بعاجِلِ حُسْنها وتعدّها	عِلقا لأعجازَ الزّمان نَفِيسَا
وجديدةِ المَعْنَى إذا معنى التي	تشقى بها الأسماع كان لبيسا
من دوحةِ الكَلِم التي لم يَنْفكِك	وقفا عليك رصينُها مَحْبُوسا
كالنجمِ إن سافَرَتَ كان موازِيَا	وإذا حَطَطتَ الرحلَ كان جَليسا[٣٨]

أما ابن الرومي فإنه يعيد للصياغة أهميتها في ذاتها، وإن هذه الأهمية منوطة بمبدعها الذي يحسن توظيفها بعد أن يخضعها لأهدافه الإنتاجية.

يقول ابن الرومي:

ويح القوافي مالها سَفسَفَتْ	حظّي كأنّي كنت يَسفسفتُهَا
ألم تكنْ هوجًا فسدّدْتُها	ألم تكن عُوجًا فثقفتُهَا
كم كلماتٍ حُكتُ أبْرَادَهَا	وسطّتها الحسنَ وطرّفتها[٣٩]

وإذا كان الخطاب الشعرى قد آثر ربط الصياغة اللغوية بصياغة الذهب والفضة، فإنه قد ارتفع بهذا الإيثار من إطار المهارة اليدوية عند الصائغ إلى إطار المهارة اللسانية عند الشاعر. وقد عبر عن ذلك ابن هَرْمَة في قوله:

إني امرؤ لا أصوغُ الحلي تَعْمله	كفَّاى لكن لساني صائغ الكلم

ذلك أن المهارة إذا ظلت في إطار الحرفية لم تبلغ أفق الأدبية التي تستهدفها الشعرية، ومن ثم كان من الضروري الارتفاع بالحرفية الخالصة إلى الإبداعية الجمالية. وهذا الذي تغنى به ابن هَرْمَة:

وعَمِيمةٍ قد سُقْتُ فيها عَاثرًا	غُفْلاً، ومنها عائرُ مَوْسُومُ
طبّقتُ مَفصِلها بغير حديدةٍ	فرأى العدو غنَاى حيثُ أقوم[٤٠]

إن هذه المفارقة التى أغرم بها ابن هرمة وأقام عليها جانبًا كبيرًا من خطابه الشعرى، والتى تجلت فى هذا الاجتزاء الذى بين أيدينا بين "الغفل والموسوم"، كانت نوعا من الانفتاح على شعرية طارئة تمثل خروجا على المألوف فى هذا الواقع الشعرى القديم. وقد استفاضت ـ بعد ذلك ـ عند أبى تمام الذى كان شاغله الأول البكورة حتى ولو أداه ذلك إلى الانغلاق الذى أرهق متلقيه المزامن له، وأظن أنه مازال يرهق المتلقى حتى لحظة الحضور.

وقد كانت البكورة خصيصة حرصت عليها الشعرية العربية، ومازالت عليها حريصة حتى لحظة الحضور. يقول أحمد بن يحى بن على المنجم:

ربّ شعرٍ نَقَدْتُه مثل ما ينقدُ رأسُ الصيارفِ الدّينارا
ثم أرسَلْتُهُ فكانتْ معانيه وألفاظهُ معـا أبْكارا
لو تأتّى لقالةِ الشعر ما أسقِط منْه حلوْا به الأشْعارا
إنّ خَيْر الكلام ما يَستعير الناسُ منه ولم يكن مُسْتَعَارا[٤١]

إن كل هذه المعاناة التى طرحها الخطاب الشعرى فيما يتصل بالعلاقة الجدلية بين الاختيار الإفرادى والنظم التركيبى كانت بين يدى ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجانى، فصاغها شعرا كاشفا عن دور النحوية فى إنتاج الأدبية عموما، والشعرية على وجه الخصوص. يقول عبد القاهر فى مقدمة الدلائل:

فما لِنَظم كلامٍ أنت ناظمُهُ	معنىً سوى حكم إعرابٍ تُزجيّهِ
اسم يُرى وهوَ أصلٌ للكلام فما	يتم من دونه قصدٌ لمُنْشيهِ
وآخرُ هو يعطيك الزّيادة فى	ما أنْتَ تُثْبتُهُ أو أنْتَ تَنْفِيهِ[٤٢]

وعندما يرصد الجرجانى معاناة النظم الشعرى، فإنه يعتمد مقولات الشعراء التى سبق أن طرحناها. فهو يربط معاناة الصياغة الشعرية بمعاناة الصائغ الذى يبدع فى صناعته حيث يقول:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام، أن تنظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام"[٤٣].

ثم ينقل الجرجانى هذه المعاناة إلى منطقة النسيج على نحو ما قال به الشعراء فى شعرهم، حيث يرى أن النظم الصحيح "يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظير النسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير"[٤٤].

(٤)

لقد رصدنا فى المحورين السابقين وعى الشعراء بالمكونات المادية المحسوسة فى إنتاج شعريتهم، وهى مكونات تتعلق بالبناء العروضى وانضباطه، ومكونات تتعلق بالبناء الصياغى وانتظامه. وقد نظر الشعراء إلى مجموع هذه المكونات بوصفها ركيزة إنتاج المعنى، أو ما يسمى "المضمون". ذلك، أن الدلالة محلها الثابت فى الذهن، ولذا ترددت المقولة التراثية: "المعنى فى بطن الشاعر". فالمعنى خفى غير محسوس، لكن هذا الخفاء يتحول إلى ظهور وانكشاف خلال المكونات المحسوسة فى البناء العروضى من ناحية، والبناء الصياغى من ناحية أخرى.

وقد ظلت المعاناة الإبداعية مع البناء العروضى والبناء الصياغى سارية المفعول مع إنتاج المعنى، ويرجع سريانها إلى هاجس سيطر على المبدعين بأن السابقين قد استغرقوا معظم المعانى، بحيث لم يترك السابق للاحق مساحة صالحة للابتكار والجدة. وقد تردد هذا الوعى فى الخطاب الشعرى فى مرحلة متقدمة من تاريخ الشعرية العربية، بل إن امرأ القيس عندما أخذ فى بناء شعريته على أساس حضور المقدمة الطللية، كان واعيا بأنه سبق بهذا النهج الإبداعى، وأنه يردد ماسبق به، حيث يقول لصاحبيه:

عُوجا خليلىّ الغداة لعــــلنا   نبكى الدّيار كما بكَى ابن خِذَام[٤٥]

وقد أكد عنترة فى صدر معلقته أن الشعراء لم يتركوا معنى إلا تناولوه بقوله:

هلْ غادر الشعراءُ مـــن مُتَرَدَّمِ   أم هلْ عَرَفـــتَ الدار بعد تَوهُّمِ[٤٦]

وهذا الوعى الشعرى نلاحظه فى ذلك البيت الذى ينسب لزهير حينا، ولابنه كعب حينا آخر:

مـــا أرانا نقول إلا مُعَـــارا   أو مُعـــادًا من لفظنا مكرورا[٤٧]

ثم يصل هذا الوعى إلى أبى تمام فيحفظه ويؤكد عليه بقوله:

يقولُ من تقرعُ أسْمَـــاعَـــهُ   كـــم ترك الأولُ للآخـــرِ[٤٨]

وهذه العقيدة الشعرية كان لها مردودها فى مقولات علماء الشعر ونقده، فيقول الأصمعى المتوفى سنة ٢١٦هـ: "ذهب أمية بن أبى الصلت فى الشعر بعامة ذكر الآخرة، وذهب عنترة بعامة ذكر الحرب، وذهب عمر بن أبى ربيعة بعامة ذكر النساء"[٤٩].

ثم يأتى أبو طاهر البغدادى ويجعل كل جيل عالة على الجيل السابق عليه، ويقول:

"والمحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معانى من تقدم لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول"[٥٠].

ويبدو أن العقيدة الشعرية باستغراق السابق للمعنى قد ساعدت على توجه الخطاب الشعرى إلى مصطلح "السرقة"، إذ إن الشعراء كانوا يحذرون من الوقوع فى هذه الدائرة التى

تنتقص من شاعريتهم، وتهبط بشعريتهم، ولهذا نجد شاعرا متقدما مثل طرفة بن العبد يهتم بأن ينفي عن نفسه تهمة السرقة في قوله:

ولا أُغِيرُ على الأشْعَار أَسْــرِقُها عنها غَنِيتُ وشرّ الناس منْ سَرَقَا[٥١]

ثم يصبح تجنب السرقة مجالا للخطاب الشعرى، حيث يفتخر الشاعر بذلك فى مثل قول أبى تمام عن شعريته:

منزهةٌ عن السَّرْق المـــورّى مكرمةٌ عن المعنى المُعــاد[٥٢]

وينفى البحترى عن نفسه تهمة السرقة ليلصقها بسواه:

رمتْنى غواة الشّعر من بين مُفحم ومُنْتَحل ما لم يقلــه ومُدّعــى[٥٣]

وفي هذا السياق يرمى الفرزدق تهمة السرقة على منافسيه:

- إذا ما قلتُ قافية شَــرُودا تنحّلها ابن حمراء العجان
- إن تذكروا كرمى بلؤم أبيكــم وأوابدى تَتَنَحّلوا الأَشْعَارا[٥٤]

وعندما يخلص النص لصاحبه، ويكون منزها عن السرقة، فإن الشاعر يتفرغ لعملية إنتاج المعنى، لأنها عملية تحتاج إلى معاناة لاتقل عن المعاناة التى لاحظناها فى البناء الإيقاعى والبناء الصياغى. ويعبر طرفة عن الدقة فى إنتاج المعنى، وتأثير هذا المعنى بقوله:

رأيتُ القوافى يَتَّلِجْنَ موالِجــًا تَضَيّقُ عنهــا أن تَوَلجهَا الإبرْ[٥٥]

وتزداد المعاناة حذرا من أن تقع الشعرية فى إنتاج ماتم إنتاجه من دلالات. فالشاعر كان يستهدف الجدة والبكارة، لأنهما اللذان يؤكدان شعريته أولا، ويربطان شعريته به ثانيا. يقول أبو تمام:

إليكَ بعثت أَبكَار المَعَانــــى يليهـا سائقُ عجـلُ وحــــادى
جوائزَ عن ذُنابى القوم حَيْرَى هوادىَ للجماجم والهــــوادى
شدادَ الأسر سالمةَ النّواحـــى من الإقـواء فيهـــا والسِّـــنَاد
يذللها بذكرَك قرنُ فكــــــر إذا حزنتْ فتسْلسُ فى القيـــاد
لها فى الهاجس القِدْحُ المعلّــىَ وفى نظم القوافى والعمـــاد[٥٦]

فمعاناة إنتاج المعنى - فى بكورته - موازية لمعاناة البناء الإيقاعى وتخليصه من الإقواء والسناد، أى كل مايهز الإيقاعية، وكل ذلك رهن بشعرية أبى تمام الموغلة فى التعامل مع حركة الذهن الداخلية وانعكاسها على المنتج الخارجى. وهذا الإيغال هو الذى دفع ابن الأعرابى - وقد أنشد شعرا لأبى تمام - إلى القول: إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل[٥٧].

أمـا أبـو نـواس، فقد سبق الجميع إلى رفض "التقليد"، ورفض إضفاء قداسة ما على ما سبقه من إبـداع، وبخاصـة ذلك الإبداع الذى ارتبط بالواقع العربى القديم فى بنيته الطللية، فلم يكن تمرد أبى نواس تمردا على الوقوف الطللى فى ذاته، وإنما تمرد على الركود والكسل الإنتاجى فى الاقتداء بالسابقين، ولذا كان يقول:

صفة الطلول بلاغة القــــدْم فاجعل صفاتك لابنة الكــرم
تصف الطلول على السّمـاع بها أَفَذُو العيان كأنْتَ فى الفهْم[٥٨]

ويطـول بـنا الأمر لو رحنا نتابع الخطاب الشعرى لأبى نواس فى ثورته التجديدية، لكن المهم أن هذه الثورة قد واجهت مقاومة من السلطة آنذاك. وقد عبر أبو نواس عن ذلك فى قوله:

أَعْر شعرك الأطلالَ والمنزل القفرا فقد طالما أزرى به نعتك الخمـرا
دعاني إلى وصف الطلول مسلـطٍ يضيق ذرعا أن أجوز له أمـــرا
فسمعًا أمير المؤمنين وطـاعــة وإن كنتَ قد جشمتنى مركبًا وعرا[٥٩]

وقد تابعه فى هذا التمرد ابن المعتز بقوله:

لاتبكِ للظاعِنين والعِيس ومنزل ظلّ غير مَأْنوسِ

وقوله:

مالى وللباكرات والظعــــــن ومقفرات الطلول والدمن
شغلى عنها بالراح فى غـــلس ووضع ريحانة عَلى أذن[٦٠]

وعـندما تتحقق للشعرية بكارة المعنى، فإنها تسعى لإحاطته ببعض المواصفات التى تحفظ لـه قـدرا مـن "الـمثالية". ولا نعـنى بالمثالية ربط الدلالة بالقيم الخلقية والعقلية، وربطها بمجموعة

التقاليد السائدة، وإنما المثالية التى استهدفتها الشعرية هى الموافقة مع الداخل النفسى للذات المبدعة ـ وهو ما سوف نعرض له فى المحور الخاص به. ومن ثم، فإن الشعرية كانت تختط لنفسها المسلك الدلالى الذى ترضى عنه، وقد يكون هذا الرضا موافقا للرأى العام السائد أو مخالفا له. فعلى مستوى الموافقة يقول: أبو فراس الحمدانى:

الشّعر ديوانُ العرب أبدًا وعنوانُ الأدب
لم أعْدُ فيه مَفاخِرى ومديحَ آبائي النُّجُب
ومُقطّعاتٍ ربّما حليتُ منهنّ الكتب
لافى المديحِ ولا الهجاءِ ولا المجون ولا اللعب[٦١]

ثمَّ يصل أبو تمام بشعريته إلى مثاليتها التى قد تغيب عمن يأخذون الأمور بالقشور والظواهر، ذلك أن معاناة الإبداع تحتاج إلى معاناة موازية فى التلقى لبلوغ آفاق المعنى الذى تسعى إليه أدوات الشعرية. ومن ثم يقول أبو تمام:

ولم أرَ كالمعروف تُدعَى حقوقُهُ مَغَارِمَ فى الأقوام وهى مَغَانمُ
ولا كالعلي مالم يُرَ الشعرُ بينها فكالأرض غفلا ليس فيها معالمُ
وما هو إلا القولُ يَسْرِى فيَغْتَدِى له غررٌ فى أوجهٍ ومَواسمُ
يرى حِكمةً مافيه فكاهةً ويُقضَى بما يَقضِى به وهو ظالمُ

واضح إذن أن المثالية المستهدفة مثالية ترتد للنصية ذاتها، فما تستهدفه وتحققه تتوافر مثاليته، حتى ولو كانت مثالية مضادة لمنطق الواقع بكل أعرافه وقوانينه، بل قد تكون هذه المثالية مناقضة لقوانين العقل، أو على الأقل ليست مطالبة بلزوم هذه القوانين، يقول ابن الرومى:

شعرى شعر إذا تأمّله الإنسانُ ذو الفَهْم والحِجَى عَبَدَه
لكنّه ليس مَنْطِقا بعث الله به آيةً لمن جَحَده
ولا أنا المفهمُ البهائمَ والطيرَ، سُلَيْمان قاهرُ المَرَدَة[٦٢]

وعلى أساس هذا الوعى بمفهوم الشعرية، رفض البحترى أن يتحكم المنطق فى إنتاج المعنى، ثم رفض أن يتحكم فى هذا الإنتاج الصدق الأخلاقى:

كلفتمونا حدودَ مَنْطِقِكم والشّعر يغنى عن صِدْقِه كَذِبُه
ولم يكن ذُو القروح يَلْهَجُ بالمنطق مانَوْعُهُ وما سَبَبُه
والشعرُ لمح تكفى إشارتُه وليس بالهذر طولت خُطَبُه[٦٣]

وتدخل العقل مسموح به حالة صيانة الشعرية من التهويم العبثى، والاندفاع الإنتاجى المبعثر. يقول ابن المعتز:

والقول بعد الفكر يؤمن زيغُهُ شتّان بين رويةٍ وبديه[٦٤]

ويبدو أن الوعى الشعرى القديم كان يميل إلى ظاهرة أثيرة فى الثقافة العربية على وجه العموم، ونعنى بها ظاهرة "الإيجاز" التى كانت مساوية لمصطلح "البلاغة"، وقد كان هذا الوعى أساس تمسك المبدعين، ثم النقاد بوحدة البيت، على معنى تركيز المعنى فى أضيق مساحة صياغية ممكنة. ولذا يقول محمد بن حازم الباهلى:

أبَى لى أن أطيل المدْح قصدى إلى المعنى وعلْمى بالصَّوابِ
وإيجازى بمختصر قصير حذفتُ به الطويلَ من الجواب

أما "الجماز" فإنه يتغنى بشعريته التى تنفر من الفضول والزوائد حيث يقول:

أقولُ بيتًا واحدًا اكتفى بذكره من دون أبياتِ

وأما ابن أبو داود فإنه يغالى فى صبغ الشعرية بالإيجاز، حيث يرى أنه من الممكن طرح معنى تسعين بيتا شعريا فى بيت واحد:

أحسن من تسعين بيتًا سُدًى جمعك معناهنَّ فى بيت[٦٥]

ويلج ابن الرومى هذه الدوائر بشعريته ليعقد مقارنة بين إطارين دلاليين، أحدهما إطار موسع (التطويل)، والآخر مفهوم ضمنا وهو "الإيجاز". يقول ابن الرومى:

وإذا امرؤٌ مدحَ امرًا لنوالِهِ فأطال فيه فقد أرادَ هجاءَه
ولو لم يقدّر فيه بعد المسْتقى عند الورود لما أطال رِشاءَه[٦٦]

إن متابعة الخطاب الشعرى فى ملفوظه حول إنتاج المعنى تقفنا على عدة ظواهر لافته، وهذه الظواهر هى التى ارتكز عليها الخطاب النقدى التراثى فى تدقيقه لمفهوم الشعر.

وأولى هذه الظواهر أن شعرية المعنى ترتبط بالمعاناة التى لاحظناها فى بناء الإيقاع، وهيكلة الصياغة، وهى معاناة ذهنية ونفسية على صعيد واحد، وتتأكد هذه المعاناة عندما نلحظ أن الوعى الإبداعى القديم قد رسخ عنده أنه يتعامل مع معان مسبوقة، أو لنقل: إن السابقين قد استغرقوا الممكن الدلالى، والسبق هنا قد يرتبط بمرحلة مازالت مجهولة لنا، لأننا وجدنا شعراء جاهليين أمثال عنترة وزهير يرددون مقولة استحواذ القدامى على المعانى، فكيف يكون الأمر مع شعراء صدر الإسلام والأمويين والعباسيين؟ وكيف يكون الأمر مع الخطاب الشعرى الحاضر اليوم؟

معنى هذا أن المعاناة لم تكن بسبب إنتاج المعنى فقط، وإنما بسبب ذلك، وبسبب أن المعانى قد استهلكت بعد أن أنتجها الشعراء السابقون حتى أصبحت لصيقة بهم، وأصبحت إعادة إنتاجها نوعًا من العدوانية على السابق من اللاحق، لأنها كانت "ممتلكات خاصة". ثم إن إعادة الإنتاج فيها انتقاص من الشاعرية بقدر مافيها انتهاب للشعرية. ومن ثم، كان الاتهام بالسرقة، حيث أصبحت السرقة مصطلحا فنيا، لكنه محاط بهوامش خلقية منفرة. وقد بالغ النقاد القدامى فى توظيف هذا المصطلح، وأخضعوه لأهوائهم ومصالحهم الخاصة، حتى بلغ الأمر بالأصمعى أن يتهم الفرزدق بأن تسعة أعشار شعره سرقة، ونسب إليه مقولة: "ضوال الشعر أحب إلىَّ من ضوال الإبل، وخير السرقة مالم تقطع فيه اليد"[٦٧].

وهذه المقولات النقدية كانت تابعة لمقولات الخطاب الشعرى، حيث تسابق الشعراء إلى نفى السرقة عن شعرهم، وإلصاقها بشعر منافسيهم. فجرير يدعى على الفرزدق السَّرَق بقوله:

سَيَعْلَمُ من يكون أبُــوه فينــــا   ومن عُرفتْ قصائــده احتلابا

والفِرزدق يدعى على جرير السرق بقوله:

إن استراقك يا جرير قصائدى   مثل ادّعاكَ سوى أبيكَ تنقُّلُ[٦٨]

وفى إطار منافسة السابقين فى إنتاج المعنى، كان سعى الشعراء للبكارة والجدة. وقد تضخم هذا السعى عند أبى نواس حتى استحال إلى ثورة تجديدية ترفض متابعة السابقين فى الوقوف على الطلل، ورصد معالم البادية، وهو مايمكن اعتباره ثورة حضارية على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط. هذه الثورة ترتبط بالواقعيْن المكانى والزمانى، والواقع الحضارى الذى شغل هذين الواقعين.

وفى هذا الإطار توجهت الشعرية بمعانيها إلى "المثل الأعلى" الجمالى، أى أنها تستهدف مطابقة المنتج الخارجى للداخل النفسى والذهنى، على أن يؤخذ فى الاعتبار أى السعى "للمثل الجمالى" قد يكون خادعا لمن يأخذ الأمور بظواهرها وسطوحها أو بمفهوم عبد القاهر الجرجانى: من ينظر فى المعانى الأول فحسب، لأن الجمال الفنى لن يتجلى إلا مع استيعاب المعانى الثوانى.

ويبدو أن الشعرية كانت تنفر من إخضاع معانيها لسيطرة العقل والمنطق، ولم تسمح لهما بالتدخل إلا فى نطاق محدود، حرصا منها على ألا يتحول الناتج إلى مجرد تهويمات فضفاضة تقدم "جعجعة دون طحن" لأن ذلك قد يحول الشعرية إلى نوع من الفراغ الدلالى غير المنضبط.

(٥)

إن الشعرية فى معاناتها التراكمية لإنتاج الجمالية بمستوياتها المختلفة، لم تكن تقيم اعتبارا لهذا المنتج إلا إذا توافق مع التفاعلات الداخلية عند الذات المبدعة، سواء أكانت هذه التفاعلات نوعا من الحركة الذهنية، أم كانت نوعا من التقلبات العاطفية والنفسية، وما خرج عن ذلك فإنه ينتمى للصنعة الرديئة والحرفية الفقيرة. وعلى هذا الأساس، جاء الخطاب الشعرى ليرصد تحول الداخل إلى الخارج:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه   على البرية إن كيسا وإن حُمُقَا

وإن أشعرَ بيتٍ أنت قائلُــهُ   بيتٌ يقالُ إذا أنشدتَه صَدَقَا[٦٩]

وليس الصدق هنا نقيض الكذب الأخلاقى، بل هو صدق الإبداع مع دواخله الذهنية والنفسية، وهو ما أكده الخطاب النقدى عندما سئل أحد القدماء "عن الشعراء فقال: ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم؟!"(٧٠).

وقد شاعت المقولة القديمة: "أعذب الشعر أكذبه"، وقد تصدى عبد القاهر الجرجانى لفك التناقض بين مقولة الصدق ومقولة الكذب، فقال: من قال: "خير الشعر أكذبه" كان مراده أن الشعر لايكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا بأن ينحل الوضيع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر، وبخيل سخاه، وشجاع وسمه بالجبن، وجبان ساوى به الليث، ثم لم يعتبر ذلك فى الشعر نفسه حيث تنتقد دنانيره، وتنشر ديباجته.

وأما من قال: "خير الشعر أصدقه"، فقد يجوز أنه أراد به أن خير الشعر مادل على حكمة عقلية، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق فى مدح الرجال. فمن قال: "خيره أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد مايجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده.

ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، حيث يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدى فى اختراع الصور ويعيد(٧١).

وتابع الخطاب الشعرى مسيرته فى تأكيد ضرورة توافق المنتج الخارجى مع الداخل الذهنى، ثم توافقهما معا مع المستهدف الذى ترمى إليه الشعرية. ومن ثم، يقول المتوكل بن عبد الله الليثى، مفيدا فى البناء الصياغى من البيت المنسوب لطرفة وغيره:

الشعرُ لبُّ المرء يعرضـــــه ... والقولُ مثل مواقعِ النبلِ
منها المقصّر عن رميّتـــــه ... ونواقِذُ يذهبن بالخصَلِ(٧٢)

ويوغل أبو تمام فى طرح شعريته الطارئة باعتماد (فيض العقل)، وهذا الفيض هو مدخلها للخصوبة التراكمية:

ولو كانَ يَفنَى الشعرُ أفنته ما قَرَتْ ... حياضُك منه فى العصورِ الذواهبِ
ولكنّه فيضُ العقولِ إذا انْجَلَـتْ ... سحائبُ منـه أُعقِبتْ بسحَائِبِ(٧٣)

أما المتنبى فإنه يتجة بشعريته إلى موافقة الداخل العاطفى بالدرجة الأولى:

إنّما تنجحُ المقالةُ فى المرءِ ... إذا وافقت هوًى فى الفؤادِ(٧٤)

معنى هذا أن الشعرية تسعى - دائما إلى عقد مصالحة بين الداخل والخارج، أو لنقل إنها تعقد بينهما إتفاقا، فإذا انتقض هذا الاتفاق، اختل الناتج، أو عجز عن الحضور، يقول عبد الله بن عيينة ابن المهلب بن أبى صفرة:

غرائزُ الشّعرِ تُبدى عن جَواهرها ... بالقصدِ تبتدر القِرطاسَ والهدفَــا
إذا اللسان تلكا أن يقوم بمــا ... فى القلب منه تَلكا القلبُ أو رجفا(٧٥)

ولاشك فى أن هذا الاتفاق قد وضع فى حسبانه توافقات العقل وتقابلاته، كما وضع فى حسبانه تقلبات العواطف أو انتظامها، وكل ذلك كان للشعرية بمثابة الولادة العسرة أو معركة الصيد التى لايفوز فيها إلا الصائد الماهر المالك لأدواته، والواثق من قدراته. وقد عبر المتنبى عن شئ من ذلك فى قوله:

أتُنْكِرُ مانطقتُ به بدَيهـــًا ... وليس بمُنكر سبقُ الجوادِ
أراكضُ مُعوصاتِ الشعر قســرًا ... فأقتُلها وغيرِى فى الطِرَادِ(٧٦)

لكنَ الخطاب الشعرى قد أوغل فى هذه المنطقة حتى طالب بعض الشعراء بضرورة المطابقة بين الأقوال والأفعال، يقول أحمد بن أبى فنن أحد الشعراء العباسيين:

وإنّ أحَقَّ الناسِ باللومِ شاعــرٌ ... يلومُ على البخلِ الرجالَ ويبخلُ(٧٧)

وحضور الذات المبدعة فى الأقوال الشعرية، يوازيه حضور المتلقى، لكنه - غالبا - يكون المتلقى العام. بل إن حضور المتلقى الفردى يكون حضورا مؤقتا، إذ إن الشعرية ترتفع به من

الفردية إلى الجماعية، لكنه في هذا أو ذاك يتحول إلى لوحة إسقاط قابلة للتأثر الخارجي والداخلي على السواء. يقول أعشي قيس بن ثعلبة:

والشّعرُ يَسْتنـــزل الكـــريـــمَ كما ينزل رعدُ السحابةِ السيلاَ(٧٨)

وفي هذا السياق تصبح الشعرية مصدرا من مصادر الأعراف والتقاليد للمجتمع، ومن ثم يقول أبو تمام:

ولولا خلالٌ سنّها الشعرُ ما درى بغاةُ الندى من أين تُؤتى المَكَارم(٧٩)

ويوسع ابن الرومي من دائرة الشعرية بوصفها مصدرا لأعراف المجتمع، فيتجاوز دائرة الكرم إلى دائرة المجد والسمو على وجه العموم، حيث يقول:

أرى الشعر يحيي الناس والمجد بالذي تبقّيه أرواح له عَطِـــرات
وما المجدُ لولا الشعـــرُ إلاّ مَعَاهـــدُ وما الناسُ إلاّ أعظمٌ نِخَرَات(٨٠)

وقد يستحضر الخطاب الشعري متلقيه على نحو مطلق، ويؤثر فيه تأثيرا إيجابيًا دون نظر إلى المردود العرفي والخلقي، على معنى أن التأثير أصبح هدفا في ذاته. يقول البحتري محددا هدفه التأثيري فيمن يمتلك قابلية التأثر:

أهزّ بالشّعر أقوامًا ذوي سِنَـــةٍ لو أنّهم ضُرِبُوا بالسيفِ ما شعروا
عليّ نَحْتُ القوافي من مقاطِعها وما عليّ لهُم أن تفهـــم البَقَر(٨١)

ويبلغ المستهدف التأثيري ذروته عند أبي تمام، لأنه لايستهدف مجرد التأثير، بل إنه يسعى إلى اتحاد المتلقي بالنص الموجه إليه:

كشفتُ قِنَاعَ الشّعر عن حُـــرِّ وَجْهِهِ وطيرّته عن وكره وهو وَاقِـــعُ
بغُرٍ يَرَاها من يَرَاها بسمعِـــــهِ ويدنو إليها ذُو الحِجَى وهو شَاسِع
يودّ ودادًا أنّ أعْضَاءَ جِسمـــــه إذا أنشدت شوقًا إليها، مسامع(٨٢)

فالتوحد مع الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكا جديدًا يوافق المنتج الدلالي، وهذا السبك يدخل الحواس في إطار "التراسل" الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها.

وقد يدخل التأثير الشعري منطقة المفارقة التي تعمل على نقل المتلقي من حالة إلى حالة أخرى، دون أن يخرج عن سيطرة الشعرية؛ فقد يدخل بالشعرية دائرة النعيم، وقد يتحول إلى حالة الحزن المقيم.

يقول بكر بن النطاح أحد الشعراء العباسيين:

أرانا معشر الشعراء قومًا بألسننا تنعمـــت القُلوب
إذا انبعثتْ قرائحها أتَيْنَا بألفاظٍ تشق لها الجيوب(٨٣)

وهذه المفارقة التأثيرية يربطها ابن الرومي بالمزاوجة بين النسيب والهجاء، بوصف النسيب مدخلا تقليديا للشعرية العربية عموما، وشعريته على وجه الخصوص، حيث يقول:

ألم تَرَ أنّني قبلَ الأهَاجِي أقدّم في أوَائلِها النّسيبـــا
لتخترقُ المسامِع ثم يَتْلو هجائي مُحْرقًا يكوى القلوبا(٨٤)

لكن المتنبي يستحضر المتلقي والتأثير المَوجه إليه، ثم يضعهما في منطقة أثيرة للشعرية، هي منطقة "الاحتمالات" الدلالية، على معنى أن الشعرية لاتعرف الحسم الدلالي، لأن الحسم لايتوافق مع "التوقع" الذي قد يصيب وقد يخيب:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كَلِماتي من به صَمَـــمُ
أنامُ ملء جُفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصم(٨٥)

أما أبو يعقوب الخَريمي، فإنه يصل بعملية التأثير في المتلقي إلى الذروة، لأنه وسع من إطارها الزماني والمكاني، وعدد مستويات التلقي، ووصل بها إلى الأعماق عندما يقول عن شعريته:

من كلِّ غائِرة إذا وَجّهتُهَا طلعَتْ بها الرُّكبَانُ كلَّ نِجاد
طورًا تَمَثّلهَا الملوك وتارة بين النُّدِيِّ تُراضُ والأكبَاد(٨٦)

ويستجمع ابن رشيق تجليات الخطاب الشعرى فى استحضار المتلقى والتأثير فيه، يستجمعها بوصفه ناقدا متابعا للشعرية السابقة عليه، ثم بوصفه شاعرا يمارس شعريته بكل طاقتها التأثيرية المتغايرة تبعا للمواقف والأحوال، فيقول:

الشـعـرُ شـئ حسـن ... ليـس به من حـرج
أقلّ مافيـه ذهـاب الهـ ... ـمّ عن نفس الشّجى
يحـكـم فـى لطـافـة ... حـل عـقـود الحجج
كـم نظـرةٍ حسنـهـا ... فى وجه عـذر سمج
وحـرقـةٍ بـرّدهـا ... عن قلب قاس حـرج
ورحـمـة أوقـعـهـا ... عن قلب صب منضج
وحـاجـة يسّـرهـا ... عنـد غـزال غنـج
وشـاعـر مـطـرح ... معلـق بـاب الـفـرج
قـربـه لسـانـه ... مـن مـلك متـوج
فعـلمـوا أولادكـم ... عقـار طب المهـج[٨٧]

إن متابعة الشعرية فى هذا السياق قد كشفت عن ارتباطها الحميم بنظرية الاتصال، حيث اعتمدت طرفين رئيسيين: المنتج والمتلقى، ووازنت بينهما دون أن تغلب طرفا على طرف، وظلت فى منطقة وسطى بينهما، تباعدهما تارة، وتقربهما أخرى، لكنها لاتستبعد واحدا منهما بحال من الأحوال.

وهذه المتابعة التزمت منهجا يوافق الواقع الإبداعى، لأن هذا الواقع يقول إن الإنتاج لابد أن يسبق التلقى، لأن خصيصة الإنتاج الشعرى تعتمد الفردية الذاتية، وفى المقابل تعتمد الجماعية فى التلقى، وقد تجلت الفردية بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية خلال مقولة "الصدق"، أى صدق الشعرية مع مصدرها حتى ولو خالف الواقع الخارجى فى قليل أو كثير.

والملاحظ أن أبا تمام قد اخترق حواجز الإنتاج السابقة عليه، أو لنقل إنه تجاوزها بوعيه الشعرى الطارئ، حيث ربط هذا الانتاج بـ "فيض العقل" هذا الفيض الذى حول الشعرية إلى نوع من الإسقاط الذهنى الذى لايكاد يقف عليه إلا من امتلك فيضا موازيا، ومن ثم فإنه يتجاوز السطوح إلى الأعماق، ويبذل الجهد والمثابرة من أجل هذا التجاوز.

وبما أن الشعرية لم تستطع نقل الداخل إلا خلال البناء الصياغى، فإنها اعتمدت عقد مصالحة دائمة بين هذا الداخل بكل مكوناته الذهنية والنفسية والخارج بكل مكوناته الصوتية والصياغية، دون أن تقيم كبير اعتبار لما يمكن أن يكون بينهما من مفارقات أو صدامات، بل رأت أن مثل ذلك قد يساعد فى توليد نوع من الدرامية الناعمة أو الخشنة.

لكل هذا ـ وغيره ـ كان إنتاج المعنى نوعا من المعاناة التى لاحظناها فى كل مراحل إنتاج الشعرية عموما. وهذه المعاناة هى التى تمايز بين المبدعين. وخلال ذلك، لاحظنا كيف أن بعض توجهات الخطاب الشعرى قد حاولت ربط دواخل المصدر ذهنيا ونفسيا بمقولاته على نحو تلازمى، أى مطابقة القول للفعل، وكأنها قد غفلت عن حقيقة الشعرية على نحو ماطرحها الكتاب الكريم: **﴿والشعراء يتَّبعهم الغاوون* ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون* وأنهم يقولون مالا يفعلون﴾**[٨٨].

وعندما تحرك الخطاب الشعرى من استحضار مصدره الإنتاجى إلى استحضار المتلقى، حافظ فى حركته ـ على الحقيقة الجمالية التى تربط بين الطرفين برغم تخالفها فى الفردية والجماعية. بل إنه حافظ على الطابع الجماعى للتلقى ليضمن لنفسه الخلود المتجدد، فقد كان عليه حريصا كما سنوضحه فى المحور التالى.

وسواء أكان المتلقى فرديا أم جماعيا، فإن الشعرية قد شكلته بوصفه لوحة استقبال بالغة الحساسية، قابلة للتأثر الخارجى والداخلى على السواء. معنى هذا أن الاستقبال كان إيجابيا يستحضر ردود فعله المباشرة وغير المباشرة، وهذه الإيجابية قد اعتمدت توافق المعنى لأعراف الشعرية وقوانينها الداخلية، سواء أكانت أعرافا موروثة أم مستحدثة، لكنها ـ فى الغالب ـ كانت

تبصر نفسها بالهوامش الاجتماعية والثقافية والخلقية، وإن لم يكن من اللازم ارتباط هذه الشعرية بهـا، عـلى معنى أن التأثير كان مستهدفا فى ذاته، وتوسيع آفاقه كان مستهدفا حتميًا. وقد بلغ أبو نواس فى هذا السياق الذروة حتى إنه صدم الذوق العام والخاص بمنجزه الدلالى.

ولم تحـافظ الشـعرية عـلى استحضار المتلقى بوصفه لوحة استقبال إيجابية، بل تجاوزت ذلك عندما سعت للتوحد به، ومن ثم إعادة تشكيله، أو لنقل "تأهيله" لكى يكون صالحا للتوحد بهـذه الشـعرية وفـق قانونهـا الخـاص، وعند ذاك يصبح من اليسير عليها متابعة المتلقى أولا، ثم التأثير فيه ثانيا، ثم تشكيله تشكيلا موافقا لها ثالثا.

وتصل الشعرية بمتلقيها إلى أفق الحداثة عندما تضعه فى منطقة "الاحتمالات" لأنها تعى استحالة اليقين فى تحديد المنتوج الدلالى، ومن ثم تترك المتلقى فى منطقة (الانتظار) التى لاتعرف الارتـواء، ولعـل ذلـك كـان وراء وعـى الشـعرية باختراق المكان والزمان والشخوص بكل منتجاتها الجمالية.

(٦)

واضـح مـن قراءتنا للخطاب الشعرى أنه كان يستهدف الجماعية التى لاتعترف بالحدود الـزمانية والمكانيـة، وبهذا تضمن الشعرية لنفسها الخلود. وإذا كان الآباء يحرصون على الإنجاب ليكون الأبناء امتدادا لهم بعد غيابهم الدائم، فإن الشعراء كانوا حراصا على الإنجاب الشعرى لأنه يحفظ لهـم حياتهم حتى بعد موتهم، ومن ثم لايمثل الموت إزعاجا للشاعر لأنه ضمن لنفسه البقاء خلال إبداعه. يقول عمرو بن هند:

فإنْ أَهلِك فقد أبْقيْتُ بعـــدى ... قَوافيَ تُعجِـبُ المتمثِّلينـــا
لذيذاتِ المقاطـــع مُحكمـــاتٍ ... لَوْ أنّ الشِّعْرَ يُلْبسُ لارتُدِينا[٨٩]

وخلود الشعر بعد غياب مبدعيه ليس مجرد حضور ترديدى فحسب، بل هو حضور مؤثر كما قالت الخنساء :

وقافيةٍ مثلِ السّنـــان تَبْقَى ويذهَبُ مَنْ قالَها
تَقدُّ الذُّؤابَةَ من يَذْبُـــل أَبَتْ أنْ تُفارق أوْعَالَها[٩٠]

واسـتهداف الخـلود قـد دفع الشعرية إلى بلوغ أفق "الإجادة" لتحقيق التأثير، لوعيها أن امتناع أحد الأمرين، أو امتناعهما معا قد يؤدى إلى قتل الشعرية قبل موت أصحابها، وهو ما أكده دعبل الخزاعى بقوله:

سأقضِى ببيتٍ يحمدُ الناسُ أمرَه ... ويكثُرُ من أَهْل الرّواية حامِله
يموتُ ردئُ الشعر من قبل أهله ... وجيّده يَبْقى وإن مات قائِله[٩١]

وربمـا لحـرص دعـبل عـلى هـذا الخـلود، كان يريد لخلود شعره أن يكون نقيا بريئا من الهجاء:

لاتعرضنّ بمـــزح لامرئ طبنٍ ... ماراضَهُ قلبُه أجرَاه فى الشفة
فربّ قافيةٍ بالمزحِ جاريـــةً ... مشئومةً لم يرد إنماءَها نَمَتِ
إنى إذا قلتُ بيتاً مات قائلـه ... ومن يقال له، والبيتُ لم يمت[٩٢]

وهذا الوعى بالأثر الخالد للشعرية يحدده عروة بن أذنيه فى قوله:

نبئت أن رجالا خاف بعضهم ... شَتْمى وإكنتُ للأقـوام شتاما
فإن يكونوا بَراء لاتطف بهم ... منى شكاة ولا أسمعهـم ذامَا
وإن يحينوا أقل قولا لـــه أثر ... باق يعنى قراطيسًا وأقلامـــًا[٩٣]

وحـرص الشـاعر على خلود إبداعه، يُوازيه حرصه على ضياع شعرية منافسيه أو أعدائه. وفى هذا السياق يقول أبو نواس:

سيبقى بقاء الدهر ماقلت فيكم ... وأما الذى قد قلتموه فريح[٩٤]

وقـد لاحظ الخطاب الشعرى أن الخلود معرض للاهتزاز أو الانتقاص إذا استحال إلى نوع من الاستجداء الخالص، برغم ماقد يغلفه من جمالية زائفة. يقول أبو العلاء المعرى:

وسوائل الأشعار غير لـــوابثٍ ... ولو ارتدَيْنَ سوائر الأشعار[٩٥]

والجودة لاتحفظ على الشعرية خلودها فحسب، بل إنها تحفظ عليها تجددها الإنتاجى، فهى أشبه بالخمر المعتقة التى يزيدها مرور الزمن جودة. ولذا يقول أبو تمام:

خُذْها ابنة الفكرِ المهذَّبِ فى الدُّجَى ... والليل أسودُ رقعةِ الجلبـــابِ

بِكرًا تُورِّثُ فى الحيـاةِ وتنْثني — فى السِّلمِ وَهْى كثيرةُ الأَسْلاَبِ
وَيزيدها مرُّ الليـالى جِـدّةً — وتقادمُ الأيام حسنَ شبـابِ[٩٦]

ومع الخلود يتجدد المتلقى، وكأن الشعرية موجهة إليه مباشرة برغم المغايرة الزمانية والمكانية، أى أن الشعرية لها قدرة اختراق كل الحواجز المادية والمعنوية. يقول أبو تمام:

احْفظ وسائلَ شعر فيك مَا ذَهَبَتْ — خواطفُ البرق إلا دونَ ما ذَهَبَا
يَغْدُونَ مُغْتَرِبَاتٍ فى البلاد فمـا — يَزَلْنَ يُؤْنسنَ فى الآفاق مُغتربا[٩٧]

وقدَ يلخص هذا الخلود بكل هوامشه فى الإنتاج والتلقى بيتا أبى يعقوب الخريمى اللذان سبق أن عرضناهما:

من كل غائرة إذا وجهتها — طلعت بها الركبان كل نجاد
طورا تمثلها الملوك وتارة — بين الثدىّ تراض والأكباد

ويعلق الشيخ محمود شاكر عليهما بقوله: "وهذا شعر فاخر كان يقال مثله يوم كان ملوك الناس ملوكا، ويوم كان شعر الناس شعرا، وكان غناء الناس غناء"[٩٨].

إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحبا لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمنى والمكانى، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقى. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول، ومن ثم فهو أحوج لخلود نصه، وواعية بالحضور المتجدد للطرف الثانى وبالتالى لابد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة. معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هى التراكم، لأنها لاتعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شرعية لشعرية سابقة عليها، وبشارة بشعرية أخرى سوف تلحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح.

هوامش :

١- انظر : ألفت الروبى - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ : ٩.
٢- حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامى - ١٩٨٦ : ٧١.
٣- ابن قتيبة - تأويل مشكل القرآن - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨١ : ١٨.
٤- الجاحظ - البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٨ : ١٧١/٢.
٥- ابن طباطبا - عيار الشعر - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ٩.
٦- قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٧٨ : ٦٤.
٧- ابن رشيق - العمدة - أمين هندية بمصر - ١٩٢٥ : ٧٧/١.
٨- ابن الأثير - كفاية الطالب - تحقيق د. نورى القيسى وآخرون - منشورات جامعة الموصل - ١٩٨٢ : ٤٥.
٩- البيان والتبيين : ٢٨٩/١.
١٠- محمد بن وهب - البرهان فى وجوه البيان - تحقيق د. حفنى شرف - مكتبة الشباب - ١٩٦٩ : ١٣٠.
١١- امرؤ القيس - حياته وشعره - دار كرم - دمشق : ٤٢.
١٢- ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق د. حسين نصار - البابى الحلبى بمصر - ١٩٥٧ : ٧٦ - ٧٧.
١٣ - انظر لسان العرب لابن منظور : مادة قرض.
١٤- أبو العلاء المعرى - اللزوميات - دار صادر - بيروت : ٦٢١/١ - ٦٢٨ - ٦٢٤.
١٥- اللسان : مادة : رجز.
١٦- السابق مادة : رجز.
١٧- ابن جنى - الخصائص - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب - القاهرة ١٩٨٣ : ٣٢٦/١.
١٨ - ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت - تحقيق د. نعمان طه - الخانجى - القاهرة ١٩٨٧ : ٢٩١.
والخرم من علل بحر الطويل - وهو حذف فاء فعولن - ويسمى الثلم.
١٩ - ديوان البحترى - ضبط البرقوقى - هندية بمصر ١٩١١ : ١٩٤/١.
٢٠- الأصفهانى - الأغانى - تحقيق الغرباوى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة - ١٩٧٠ - ٢٢/١٨.
٢١ - انظر : عبد القاهر الجرجانى - دلائل الإعجاز - قراءة شاكر - الخانجى - القاهرة ١٩٨٤ : ٥١٢.
٢٢- المرزبانى - الموشح - المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٤٣ هـ : ١٣.
٢٣ - السابق : ١٣.
٢٤ - السابق : ١٢ - ١٣.
٢٥- ديوان أبى تمام - دار صادر - بيروت : ١٦٨.
٢٦ - دلائل الإعجاز : ٥١٢ - و(توى وفوز): هلك. وجرول : الحطيئة.
٢٧- السابق : ٥١١ . والحق أن الجرجانى هو الذى نبهنى إلى المقول الشعرى عن الشعر - وأهمية متابعة هذا المقول لاستخلاص مفهوم الشعراء للشعر من ملفوظهم.
٢٨- الموشح : ١٢.
٢٩- ابن قتيبة - الشعر والشعراء - عالم الكتب القاهرة ١٩٨٤ : ١٢٢.

٣٠ ـ دلائل الإعجاز : ٥١٤.
٣١ ـ الديوان : ١١/٢.
٣٢ ـ السابق : ٢٠٦/١.
٣٣ ـ ابن عبدربه ـ العقد الفريد ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٨ : ٤٩٢/٢ ـ ٤٩٣.
٣٤ ـ ديوانه : ٤٢/١ . ونخل الشئ : اختاره وصفاه . والصيقل : الذى يجلو السيف . والسِنْخ : مغرز السيف في مقبضه. والذباب : طرف السيف.
٣٥ ـ ديوانه : ٧٧ . وحذّاء : خفيفة السير . وتدر كل وريد: تذبح كل من يحسده. والفتاة الرود: الناعمة المدللة. ومهرة: من بلاد اليمن. وبنو تزيد: من قضاعة وتنسب لها البرود النفيسة.
٣٦ ـ ديوانه : ٢٩٣ . وحذيت: ألبست الحذاء. الحضرمية : نوع من النعال . والتخصير : التدقيق. والتلسين: جعل الطرف كاللسان. والموضون: المثنى بعضه فوق بعض. ونصت : وضعت على المنصة. والعون: جمع عوان: من لا زوج لها. والجفر: البئر ذات الماء. والمعين: الماء الجارى.
٣٧ ـ ديوانه : ٨١ ـ ٨٢ .
٣٨ ـ ديوانه : ١٥٦ ـ ١٥٧ ـ واللبيس : القديم الخلق. والرصين : المحكم.
٣٩ ـ ديوان ابن الرومى . ـ تحقيق د. حسين نصار ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٣ : ٣٩٥/١.
٤٠ ـ البيان والتبيين : ١١١/١. والعميمة : القصيدة الطويلة . والعائر: السهم الذى لا يدرى من رماه. ويقصد بالبيت الثانى: أنه أصاب مفصل المعانى بكلامه الصائب فبهر بذلك الأعداء.
٤١ـ ابن الأثير ـ كفاية الطالب : ٤٦ .
٤٢ـ دلائل الإعجاز : ١٠.
٤٣ـ السابق : ٣٥٤ ـ ٢٥٥ .
٤٤ ـ السابق : ٤٩ .
٤٥ ـ أبو زيد القرشى ـ جمهرة أشعار العرب ـ دار المسيرة ـ بيروت ـ ١٩٧٨ : ٢٤.
٤٦ ـ ديوان عنترة ـ دار صادر ـ بيروت : ١٥. والمتردم : المكان المستصلح.
٤٧ ـ انظر : العقد الفريد : ٣٣٨/٥.
٤٨ ـ ديوانه : ١٢٧.
٤٩ـ أبو حاتم السجستانى ـ فحولة الشعراء ـ تحقيق د. محمد عبد القادر ـ نهضة مصر ١٩٩١ : ١٢٧.
٥٠ ـ أبو طاهر البغدادى ـ قانون البلاغة ـ تحقيق د. محسن غياض ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ١٩٨٩ ـ ١٥.
٥١ ـ ديوان طرفة بن العبد ـ شرح د. عمر الطباع ـ دار القلم ـ بيروت : ٦٩.
٥٢ ـ ديوانه : ٧٤ .
٥٣ ـ العمدة : ٢١٨/٢ ـ وقد جاء البيت فى ديوان البحترى على نحو مغاير .
وقد نافستنى عصبة من مقصّر ومنتحل ما لم يقله ومدع
٥٤ ـ السابق : ٢١٨/٢ ـ ويقصد بابن حمراء العجان : البعيث.
٥٥ ـ ديوانه : ٤٨ ويتلجن : يدخلن. الموالج : مكان الولوج. الإبر : أداة الخياطة .
٥٦ ـ ديوان أبى تمام : ٧٤ .
٥٧ ـ الموشح : ٢٧٤ . يقولون: ما أشبه الليلة بالبارحة ـ يروى أن العقاد ـ وكان مقررا للجنة الشعر ـ عندما جاءه ديوان من دواوين صلاح عبد الصبور ـ أو عبد المعطى حجازى ـ حوله إلى لجنة النثر. والمرزبانى يقول فيما يرويه عن الصولى: إن دعبل بن على كان يقول: لم يكن أبو تمام شاعرا ـ وإنما كان خطيبا ـ وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر. ولذا فإنه لم يدخل أبا تمام فى كتابه عن الشعراء.
٥٨ ـ ديوان أبى نواس ـ تحقيق إسكندر أصاف ـ دار العرب للبستانى ـ بيروت ـ ١٩٩٢ : ٣١١ ـ ٣١٢.
٥٩ ـ السابق : ٢٧٢ .
٦٠ ـ محمد عبد المنعم خفاجى ـ ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان ـ مكتبة النجاح ـ ١٩٥٨ : ١٨٨.
٦١ ـ ديوان أبى فراس الحمدانى ـ ضبط د. عمر الطباع ـ دار القلم ـ بيروت: ٢٣.
٦٢ ـ ابن الرومى : ٧٤٣/٢.
٦٣ ـ ديوانه : ٣٦/١. وذو القروح : يقصد امرأ القيس.
٦٤ ـ العمدة : ١٢٩/١.
٦٥ ـ انظر السابق : ١٢٤/١ ـ ١٢٥.
٦٦ـ السابق : ١٢٦/١.
٦٧ـ الموشح : ٩٦.
٦٨ـ القاضى الجرجانى ـ الوساطة ـ تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوى ـ عيسى الحلبى القاهرة : ٢١٤ .
٦٩ ـ ينسب البيت الأول لطرفة ـ وزهير وحسان ـ وينسب البيت الثانى لحسان بن ثابت ـ وبقيلة الأشجعى.
٧٠ـ العمدة : ٨/١.
٧١ـ انظر : عبد القاهر الجرجانى ـ أسرار البلاغة ـ قراءة شاكر ـ دار المدنى ـ جدة ـ ١٩٩١ : ٢٧١ ـ ٢٧٢.
٧٢ـ الموشح : ٢٠٧ ـ ويقال : نقر السهم فهو ناقر: إذا أصاب.
٧٣ـ الديوان : ٤٣ ـ وقرى الماء فى الحوض جمعه.
٧٤ ـ ديوان المتنبى ـ تحقيق عزام ـ قصور الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٩٥ : ٤٦١.
٧٥ ـ الموشح : ٣٣٣ .
٧٦ ـ ديوان المتنبى بتحقيق عزام : ٢٣٣ .
٧٧ـ العمدة : ١٣١/١ .
٧٨ـ السابق : ١٠/١.

٧٩- ديوانه: ٢٥٤ .
٨٠ - ديوانه : ٣٩١/١.
٨١- ديوان البحترى : ٤٣/٢.
٨٢- ديوانه : ٤٢٨ - وحر الوجه : مابدا منه. وشاسع: بعيد.
٨٣- الموشح : ٢٦٩.
٨٤- ديوانه : ٣٢٨/١.
٨٥- الديوان بتحقيق عزام : ٣٢٣.
٨٦- الدلائل : ٥١١. - والغائرة قصيدة يقولها فى الغور - ثم تسير فى كل نجد - وينشدها الملوك ويفتن بها أهل الغناء فهى تلحن على العيدان المحتضنة بين الثدى والأكباد.
٨٧ - العمدة : ٢٣/١.
٨٨- القرآن الكريم [سورة الشعراء : ٢٢٤ - ٢٢٦].
٨٩ - البغدادى - قانون البلاغة : ٨٣. ونسب الجرجانى البيتين لشريح العمير - ونسبا فى البيان والتبيين لابن ميادة ٢٢٢/١.
٩٠- ديوان الخنساء - دار التراث - بيروت سنة ١٩٦٨ : ٧٥ .
٩١- الموشح : ٣٤١.
٩٢- المبرد - الكامل - المعارف بيروت : ٢٣٧/١.
٩٣- الموشح : ٣٤١.
٩٤- الموشح : ٣٤٠ - ويروى البيت فى الديوان على نحو آخر.
فالذى قلت فيك باق صحيح والذى قلت ذاهب فى الريح
٩٥- اللزوميات - دار صادر - بيروت : ٥٨٠/١. وسوائل الأشعار: التى يمدح بها للاستجداء. والسوائر: التى تسير بين الناس لجمالها الشكلى.
٩٦- الديوان : ٢٥.
٩٧- السابق : ٢٦.
٩٨- هامش دلائل الإعجاز : ٥١١ .

جدلية التحريم والعنف
عند" جورج بطاى"

محمد على الكردى

يُعَدّ "بطاى"[1] بحق فيلسوف المفارقات العويصة التى تضع أدبه وفكره على تخوم المحظور، أى فى هذه المنطقة الغائمة الشائكة التى تتأرجح بين الشعور واللاشعور أو بين الوعى واللاوعى. لاغرو، من ثم، أن يكون لنهجه الفكرى هذه الخصوصية الفريدة التى تجعل من عالمه الأدبى والنظرى عالما بالغ التميز، وربما الغرابة. ذلك أن هذا النهج، على خلاف مانعرفه ونألفه من الطرائق العقلانية التى يبنى بها العلم موضوعاته على الدقة والاتساق، يقوم بطريقة جد مؤثرة على إدراك المغاير؛ أو، بعبارة أخرى، هو محاولة تكاد تكون مستميتة للإمساك بما يفلت من قبضة المعرفة الموضوعية أو الظاهرية البحت[2].

على هذا النحو، سوف نرى "بطاى" يميل، فى مجال التنظير الاقتصادى، لا إلى التركيز على مفاهيم المنفعة وآليات الإنتاج، بل إلى صياغة ضروب من الإنفاق المظهرى أو المبدد للطاقة البشرية؛ وفى مجال علم الاجتماع، إلى دراسة عوامل التفكك والاختلاف بدلا من تسليط الضوء على عناصر التكاتف والائتلاف؛ كما سيعنى، فى مجال سيكون شاغله الأكبر ومحور تأملاته العميقة، وهو مجال الدراسات الدينية وظاهرة "القداسة" (Le Sacré)، بما يسميه "أقطاب التنافر"[3].

ولتفصيل بعض ما أجملنا، نقول : إنه إذا كانت فكرة المنفعة تشكل القاعدة الأولية لاقتصاديات السوق، فإنها تفترض ـ لاشك ـ ألوانا من التوازن بين الإنتاج والاستهلاك؛ كما أنها إذا كانت تهدف إلى الحفاظ على بقاء المجتمع واستمراريته، فإنها سرعان ماسوف تتطلب إقصاء مبدأ "اللذة العنيفة"، لما توسم به هذه الأخيرة من جنوح مسترذل، وانحراف مشين، وذلك تذرعا بالدعوة إلى الاعتدال وإرجاء المتعة إلى حين يمكن توفيرها للجميع. ولما كانت هذه التصورات النفعية البحت تخدم، فى المقام الأول وفى إطار "مبدأ الواقع"، مصالح الطبقات السائدة، فإن الكاتب يكشف لنا الغطاء عن وجود نوع من الرغبة اللاواعية والمكبوتة لدى الأفراد والجماعات البشرية على السواء، وهى ما يطلق عليها اسم "نزعة الإنفاق" أو التبديد، وهى نزعة تتطابق، فى نظره، مع عدد من الدفعات العارمة التى تشبه إلى حد ما حالة "الشبق". وغالبا ما تبرز هذه الدفعات اللاإرادية نحو الضياع والتبديد أو "الإنفاق من أجل الإنفاق" ـ كما يقول ـ عبر بعض الظواهر المألوفة مثل حب الظهور والإنفاق والبذخ والشهوة إلى الاقتتال والهوس الدينى وكل صنوف النشوة الحسية والوجدانية[4].

ولعلنا نلاحظ، فى مجال الاقتصاد، أن النظام الرأسمالى قد جعل، منذ ظهور الطبقة البرجوازية إلى حيز الوجود على أقل تقدير، من المنفعة أو الفائدة الغاية الاجتماعية العليا للإنتاج. إلا أن هذه الظاهرة لاتشكل، كما يبدو، القاعدة العامة، إذ إن عملية الإنتاج كانت تخضع فى كثير من المجتمعات السابقة على اقتصاديات السوق لمبدأ "الإنفاق غير المنتج" أو الإنفاق الترفى، وهو ما كان يشكل سمة مميزة للطبقات العليا أو السائدة. ومن هنا، نفهم الارتباط التقليدى بين الثروة والسلطة والجاه. بل يذهب الكاتب إلى أبعد من ذلك حينما يؤكد، استنادا إلى دراسات عالم الاجتماع والأنثربولوجيا الشهير "مارسيل موس" عن الهبة[5]، أن الاقتصاد البدائى لم يعرف نظام المقايضة بالمعنى الذى نألفه، إذ إن هذا المفهوم لم يكن يدل بأى حال من الأحوال على التبادل، ولم يكن يهدف قط إلى الاقتناء؛ فالمقايضة كانت تتطابق، فى الأغلب، مع ظاهرة العطاء أو الهبة، أو ما أسماه موس "البوتلاتش" (Potlatch)[6]، وهى عبارة عن رغبة قوية فى الإنفاق التنافسى. وهذا مايفسر لنا، فى نظر بطاى، كيف استطاعت ظاهرة مثل الإنفاق الترفى أن ترقى ـ على الأقل إلى حين ظهور الطبقة البرجوازية بمعاييرها النفعية ـ إلى مرتبة القيم الإيجابية، وكيف ارتبطت لدى طبقة النبلاء والسادة بمبادئ الشرف والمجد وعراقة المحتد[7].

أمـا فـي مجال "المقدسات" البدائيـة، التى تقـوم فى أغلبها علـى مفاهـيم المحـايثة (Immanence) والحلولية (Panthéisme)، فإن الكاتب يربط بين مبدأ "الإنفاق الترفى" وما يسميه "القداسة السوداء"، وهى التى تتطابق ـ فى نظره ـ مع منطقة "الرجس" أو "الدنـس" فـى الديانات الوثنية القديمة[٨]. ويبدو أن هذا الضرب من القداسة، الذى يختلف كل الاختـلاف عـن مفهوم الألوهية القائم على مبدأ العلو (Transcendance)، هو ماسوف ينتـهى بـالاختلاط مـع ظاهرة السحر، وبوجه خاص، مع ظاهرة السحر "الأسود" تمييزًا لـه عن السحر "الأبيـض" الـذى كان يرتبط بالجانب الخيرِّ فى العبادات القديمة. مهما يكن من أمـر، فـإن إنتـاج هـذا النـوع مـن القداسة المشوب بالقلق والتوتر كان ينصب على نفايات الجسم وبعض إفرازاته مثـل دم الحيـض، أى على كل ما يشكل فى الواقع موضوعات التحريم أو "التابو". ومن الواضح أن الغايـة مـن هـذا التحريم كانت حماية الجماعة من "تجاوز الحد فى الإنفاق"، وفقا لتعبير الكاتب، أى من التردى فى حبائل الشر والجريمة؛ وذلك بقدر ماتمثل الجريمة خرقا لحدود "الإنفاق" المسموح به للحفـاظ على توازن المجتمع وتوافقه مع القوانين الكونية.

ومع ذلك، يزعم الكاتب أن فكرة الحد أو الحدود، التى تشكل موضوع التحريم، لافعالية لها على المستوى الانفعالى الذى يمثل لب ظاهرة القداسة بمـا تثـيره مـن توجـس ومخـاوف وهلـع وقلق، إلا ملازمةً لنقيضها، أى لمبدأ "الانتهاك" (Transgression) أو نقـض التحريـم، الـذى يُعرِّفه بطاى بقوله:

> **" إن الإنسان لايستطيع، من جراء ذلك، أن يحيا من غير أن يحطم الحواجز التى يقيمها على طريق حاجته إلى الإنفاق، وهى حواجـز لاتقـل فـى أى مـن جوانبـها رهبة عن المنية. ذلك أن وجود الإنسان كله، أى مايعادل مجمـل إنفاقـه لطاقتـه، يتحقق هاهنا فيما يشبه الاضطرابات المصطخبـة التـى يـتراوح فيـها مصيره بـين الموت وبين أكثر دفعات الحياة توترًا"**[٩].

على هذا النحو، تبرز لنا ظاهرة الحياة عند "جورج بطاى" فى صورة جدليـة ناقصـة أو ثنائية بالغة التوتر بين طرفين متصارعين: مبدأ الحد والمنع والحظر من جهة، وانتهاك هذا المبـدأ من جهة أخرى. وليس من شك فى أننا هنا بصدد ثنائية تشكل لحمة الحياة وسداها، بل بصـدد جدلية لحياة تؤكد ذاتها ووجودها فى قلب الموت نفسه[١٠].

ويبدو لنا أن هذه الفكرة الأخيرة، فكرة ارتباط الحياة بالموت، كما يتصورها "بطاى" فـى هذا السياق، تتطلب منا بعض الحيطة والحذر؛ ذلك أنه يقيم، فى الواقع، تصوره لظاهرتى الموت والحياة على مستويين جد مختلفين: مستوى الوجود الكلى المتصل تارة، ومستوى الوجود الفردى المنقطع الزائل تارة أخرى. ولا مراء فى أن ظاهرتى الموت والحياة يصعب انتماؤهما، فى كل مـن الحالتين (الجزئيـة والكليـة)، إلى الإطـار المرجعـى نفسـه، كمـا يتعـذر التقاؤهمـا بطريقـة خطيـة مستقيمة. ومن ثم، فإن كل تحول أو انتقال من المنقطـع إلى المتصـل، أو مـن الفـردى إلى العـام أو الكلى، لايمكن تصوره إلا حزرا وتخمينا. أضف إلى ذلك، أن قبول هـذا التحـول، وإن كـان يبـدو متفقا مع "دفعة الموت" عند "فرويد" من حيث هى واقع أو كصفة ملازمة للخياة البشرية ـ كما هو الحال عليه عند بطاى ـ معناه قبول التناقض الجذرى الذى يفصل الموت عن الحياة. لذلك لانعتقد بأن مبدأ انتهاك الحدود والمحرمات، الذى قد يدل فعلاً على فيض الحياة وتأكيد دفعتها فى فعل التجاوز نفسه، يمكن أن يشكل رغبة فى الموت أو الفناء على مستوى الفرد وتـأكيدًا، فـى الوقت نفسه، للحياة على مستوى الوجود الكلى. إن هذا التناقض لايمكن تجاوزه أو قبوله فعـلا، إلا إذا قبلنا بأن رغبة الموت عند بطاى لاتعنى، فى نهاية الأمر، إلا رغبة الحياة نفسها فى دفعتها التى لاتكاد تخبو وتستقر حتى تتحفز وتهدر من جديد.

مهما يكن فهم بطاى، إذن، لظاهرة الموت على مستوى الواقـع أو المجـاز، فإنـه يمكـن القول بأن هذه الظاهرة تحتل ـ من غير شك ـ مكان الصدارة فى أدبه وفكره. بل نكاد نقـول بـأن صورة الموت هى الهاجس الأول للكاتب المعنَّى باختبار أغوار النفس البشرية وسبر ظلمات "التجربة الداخلية"، وهى تجربة "صوفية" من نوع فريد لايتوخى فيها صاحبها الفناء فى الذات الإلهية أو فى الفيض النورانى للملكوت الأعلـى، وإنمـا يسعـى فيـها، وسـط أحاسيس الفوضـى، والتخبـط

والجيشان، إلى الهلكة والضياع وتبديد الذات عبر نوعين من الفقد: فقد "الزمان"، وفقد "الشعور"[11].

وليس من شك في أن هذه التجربة، التي تذكرنا بما يسمى في التراث المسيحي باللاهوت "السلبي" ليست منبتّة الصلة بالتجربة الروحانية الإيجابية أو "المتعالية"، لأنها تصطدم - مثلها تمامًا - بتجربة الجسم أو الجسد بما يتطلبه من ممارسات واجتهادات يُقصد بها إلى قمع الشهوات وكبت الغرائز؛ إلا أن الفرق هنا - وهو جوهرى - يخص طبيعة العلاقة بين الجسد والروح؛ إذ إن الغاية، التى يرمى إليها "بطاى" فى تجربته "الصوفية" الفريدة، ليست تحقيق خلاص الروح وصفائها وارتقائها، وإنما الموت والفناء عن طريق العنف وتبديد الطاقة، أو بعبارة أخرى عن طريق العطاء اللامتناهى للذات. ذلك أن التجربة الداخلية، كما يريد لها بطاى تقوم على بث أحاسيس القلق والهلع والفزع فى النفس، وعلى العنف المبدد للرتابة والجمود اللذين يألفهما الإنسان فى حياته اليومية، أو قل على العنف القريب من فعل الموت الذى ينتزع الفرد من حالته المحدودة ليلقى به - فى لحظة من لحظات التأجج والفوران - إلى خضم الشمولية الكونية. إلا أن العنف، كما يعود كاتبنا إلى القول، اغتصاب للذات واعتداء على خصوصيتها الحميمة، بل إنه ألم وعذاب ومشقة. من ثم، فهو لا يُراد أبدًا لذاته، ولا يشكل هدفًا أو غاية فى نفسه. إن العنف، فى نظر "بطاى" أقرب ما يكون - على شاكلة القربان البشرى فى الديانات القديمة - إلى الإعداد الدموى للموت والهجر المؤلم للذات من أجل حميمية أكثر غورًا واتساعًا، من أجل حميمية تكاد تشمل الكون بأسره. من ثم، يُقيِّم "بطاى" تجربة العشق فى عنفوانها على أنها "انفتاح على الموت"، كما يُقيِّم الموت بأنه "**انفتاح على عدمية الديمومة الفردية**"[12].

ومع ذلك، ألا يحدث أحيانًا أن تكون حالة الألم والعذاب مصدر لذة فى حد ذاتها، وأن تشكل المكونة المازوكية السمة الغالبة لتجربة العشق سواء فى ذاتها أو معكوسة فى الفعل السادى؟ ومع نفورنا من الموت واستنكارنا لتعاضده مع قوى الحياة فى تدفقها الهادر ألا يحدث أحيانا أن يتجاوب الحِمام مع أعمق مطامحنا الحميمة فى الراحة والسكينة، أو فيما يُسمى بنزعة "النرفانا" التى قد تشكل صورة لا واعية من رغبة العودة إلى الأم، رحم وأساس كل رغبة؟ إننا هنا، من غير شك، أمام حركة تتراوح بين دفعة الحياة (إيروس) ودفعة الموت (ثناتوس) وحركة تتأرجح بين النزعة السادية والنزعة المازوكية؛ ولاشك أن تضافر كل ثنائية من هاتين الثنائيتين ضرورة حيوية - بالرغم من اختلاف غاياتهما فى زعم "ديلوز"[13] - لفهم أعمق مكنونات سريرتنا.

ترى كيف يربط بطاى بين مفهومى العنف والموت وبين مفهومى التحريم ونقض التحريم؟

إن العلاقة بين التحريم وانتهاكه وبين الحياة المنظمة والمنضبطة بواسطة القواعد والحدود من جهة، وبين العنف أو الموت المؤقت الذى يحدثه هذا العنف من جهة أخرى، ذات طابع جدلى بالغ التوتر. ذلك أن التحريم يحول دون العودة إلى الطبيعة أو دون الأوبة إلى حياة الرغبة المكبوتة واللذة المؤجلة تحت ضغط الضرورات الموضوعية التى يفرضها التنظيم الاجتماعى للعمل[14]. أما عملية نقض التحريم، التى تشكل الجانب السلبى من الرغبة، وذلك بقدر ماتعمل على تجديد حالة الخوف والقلق الملازمة لانطلاقتها، فتعمل على كسر الحدود وخرق المحرمات، لا لمجرد هتك هذه الحواجز والعقبات ولكن لتُضفى عليها - بفعل التجاوز نفسه - ضرورة الوجود مرة أخرى. ومن ثم، تكتسب هذه العملية، بما تطلقه وتفجره من طاقات وشحنات نفسية مكبوتة، قدرة هائلة على كشف آليات "الفقد" و "التبديد" أو "العطاء" التى تقوم عليها بعض الظواهر المتراوحة بين الطبيعة والثقافة، وعلى رأسها فى اهتمامات الكاتب، ظواهر العشق والجنس والقداسة[15].

ويبدو أن وظيفة التحريم، على مستوى المعرفة الداخلية، أى المرتبطة بالحياة الوجدانية وخلجاتها المتدافعة، هى إقصاء موضوع القلق وما يصحبه من حالات التوتر والرهبة، إذ إن هذا الإقصاء جد ضرورى لتحقيق الوعى بالذات ونقل هذه الذات من مستوى الدفعات المتخبطة والمتلاطمة إلى مستوى الإدراك والتنظيم والوضوح الذى يسمح للإنسان بتأسيس العلم والمعرفة وبناء الحقائق الموضوعية لهذا العالم. إلا أن انبثاق مبدأ التحريم فى قلب عملية الانتهاك غالبًا مايتخذ صورة العقبة الخارجية أو الحاجز المثير للقلق والتوجس، أى لتلك الأحاسيس الملازمة بالضرورة لكل ممارسة للإثم واقتراف للخطيئة. أى أنه بعد نجاح عملية الانتهاك فى خرقها الحدود،

سرعان ماتقوم سلبية التحريم، بما تتخذه من مظاهر النهى والقمع، بإحداث آثارها المزدوجة التى تتراوح بين تفجير أحاسيس القلق والرهبة الدافعة إلى إقامة الحدود، وبين إحياء دوافع الرغبة فى خرق هذه الحدود نفسها وتجاوزها؛ الأمر الذى يجمع، فى نظر الكاتب، بين اللذة والقلق ويمزج بين الرغبة والخوف فى وفاق بالغ الإثارة والالتباس[١٦].

أضف إلى ذلك، أن معارضة التحريم للعنف ولكل تجاوز يتهدد مبدأ الحدود، إنما هو، فى الواقع، معارضة للموت نفسه ولحركته التقويضية التى لا تكل. إلا أن ذلك لايحول بين الموت وشغل الذات الراغبة ودفعها إلى حافة الهاوية، إلى حيث تتنازعها دفعتان لايمكن ردهما: دفعة الفناء فى الوجود الكلى المتصل من جهة، ودفعة إحياء التحريم بما يتلبس به من عوامل إخماد الرغبة وإثارتها، من جهة أخرى. من ثم تبرز للعيان العلاقة الوثيقة التى تربط بين التحريم من حيث هو حاجز أمام العنف وبين عملية انتهاكه التى يُناط بها تفجير هذا العنف نفسه، كما تتضح العلاقة الجدلية التى تنشأ بين القانون وبين عملية خرقه، أى هذه الثنائية التى تُعَدُّ بمثابة حجر الأساس الذى قامت عليه الإنسانية الحديثة بقاعدتيها العمل والتحريم. ومرد ذلك، عند بطاى، أن النشاط الجنسى لم يكف، منذ ظهور "الإنسان العاقل"[١٧] (Homo Sapiens) على وجه هذه البسيطة، عن البروز فى أعتى وأعنف مظاهره، وهو الأمر الذى شكل ـ عبر تاريخ البشرية العاملة ـ خطرا جسيما على القوى الإنتاجية وعلى الدوافع الأساسية الملائمة لبناء الحضارة، ولعل من أهمها، من منظور الكاتب، عملية إرجاء المتعة. ومن ثم تولدت الحاجة إلى قيام مبادئ التحريم لكى تنشأ الإنسانية على أساس من احترام الحدود سواء أمام الموت أو تجاه النشاط الجنسى، وهى الحدود التى يُعَدُّ تحريم الزنا بالمحارم وطقوس الموت من أهم مظاهرها الحية والمتبقية.

لا جرم، إذن، أن يشكل الموت فى انفتاحه على استمرارية الوجود الكلى الجانب الآخر من الحياة؛ فهو ـ وإن كان نفيًا وإلغاءً لها على مستوى الوجود الآنى المباشر ـ يُعد بمثابة تأكيد لها ودعم لقواها على المدى البعيد. ذلك أن الموت هو الذى ينظم الحياة، وهو الذى يضع لتجاوزاتها وزخم فيضها الضوابط والحدود. ولعل أبلغ دليل، يسوقه لنا الكاتب على ذلك، هو حاجة النشاط الجنسى المتجاوز للحد إلى تسخير وتبديد طاقة هائلة تحمل بين جنباتها بذور الهلكة والفناء كقوة كامنة فى دفعة الحياة نفسها. ومن هنا كان على مبدأ التحريم أن يشيد حواجزه فى قلب الرغبة نفسها، وذلك حماية للحياة من التبديد والضياع؛ إلا أن كل إلزام بالحدود يحمل فى داخله إغراءً كامنًا بتجاوزها ودعوة غير صريحة بانتهاكها، مثلما يقال فى المثل الشائع: "كل ممنوع مرغوب".

وهكذا، يمكن القول بأن غواية التجاوز لاتتعارض مع مبدأ التحريم، بل إنها "تتخطاه" و"تتممه"، وفقا لعبارات الكاتب. أضف إلى ذلك أن هذه الغواية تسمح بعودة الذات الراغبة وتأكيدها بقوة بعد مرحلة من الكبت الطويل؛ وهى ذات غير بناءة، على عكس "الكوجيتو" الديكارتى أو الذات المبدعة والخلاقة عند "سارتر". ذلك أنها لاتقيم معرفة موضوعية أو واعية بالوجود ولا تؤسس العلم، ولا تؤكد النظام. بل على العكس من ذلك كله، إنها ليست إلا بؤرة أو نقطة ارتكاز لحالات من اللامعرفة، ولكنْ لحالاتٍ فى تجاوز مستمر وفى حركة دائبة لاتعرف الثبات أو الاستقرار. ومن ثم، لايضفى بطاى على أى تجربة وجدانية أو داخلية، سواء أكانت من نمط صوفى أو جنسى ـ إذ إن كل واحدة منهما تجربة تقوم على ضرب من العشق والفناء فى الآخر أو فى الوجود الكلى ـ صفات الصدق والأصالة والجدية إلا إذا كانت انغماسًا أو فناءً فى تجربة شمولية؛ وذلك بقدر مايمثل الكائن الفردى المتناهى فَتْقا فى نسيج الوجود الكلى، وبقدر مايتوق هذا الفتق إلى الرتق والتلاشى فى الوحدة الأولية والأبدية لهذا الوجود. وإذا كانت عملية نقض المحرمات تعد من الحالات الوجدانية أو الانفعالية الصرف، فإن التحريم لايشكل، مع ذلك، نوعًا من العقلانية الخالصة أو الكاملة. فهو بالرغم من انتمائه إلى معايير تقوم على الموضوعية والاتساق والنظام، لايستطيع أن يفلت تمامًا من مجال الحس والانفعالات، وذلك بقدر مايعتمد، فى فرض وجوده ـ السابق بالضرورة على عقلنته ـ على أحاسيس الرهبة والفزع والقلق، أى الأحاسيس التى تشكل، فى قلب التجربة المعيشة، المضمون الفعلى أو العملى لظاهرة القداسة[١٨].

بيد أن انتهاك المحرمات أو التعدى على الحدود ليس، بالرغم من ذلك، مجرد تفريغ لشحنة زائدة من الانفعالات العنيفة، ولا مجرد تخلص من توتر الدفعات الغريزية بطريقة عفوية أو تلقائية؛ إذْ إنه، على النقيض من ذلك، يتطلب بعضا من الثقافة والتنظيم، ويفترض ضروبًا من القواعد والمعقولية[19]. ذلك أن عملية التكرار التى يمر بها هذا الانتهاك تفرض عليه نوعًا من تنظيم الممكن أو الفائض الذى يحرره العنف اللازم له. من ثم، نرى ونفهم كيف تنظم وتبارك شرعة الزواج رغبة النكاح، وكيف تضفى الحرب والمبارزة وقضايا الثأر أشكالاً مقننة وتبريرات معقلنة على شهوة القتل والتنكيل. كما نرى كيف أصبح انتهاك تحريم قتل النفس فى مجال المقدسات "الطقس الدينى الأمثل"، كما يقول الكاتب، من خلال طقسى الأضحية وتقديم القرابين فى الديانات القديمة. ذلك أن طقوس القرابين المروعة تستطيع، بما تمثله من عنف دموى، أن تضع حدًّا للطابع الآنى والمنقطع لوعى الكائن الفردى، وأن تغمره، عبر أجواء من الصمت الرهيب، فى محيط من الشمولية الكونية. ويعتقد بطاى أن الصدع أو الشرخ الذى يحدثه انتهاك المحرمات فى حياة الكائن الفردى ليذيبه فى الآخر ويفنيه فى حميمية الوجود الكلى يُعد الجسر المشترك الذى يربط بين فعل العشق وفعل التضحية والفداء؛ ذلك أنه، كما يقول: **"إذا كانت التضحية تستبدل بالحياة المنظمة للحيوان التقلصات العمياء لأعضائه"**، فإن نشوة العشق **"تحرر الأعضاء"** وتجعل من **"حركة الجسد"** فعلا يتجاوز الإرادة ويخدش الحياء[20].

وتبرز عملية الانتهاك فى تلازمها مع مبدأ التحريم بصورة واضحة من خلال ظاهرة الزواج الذى ينبئ ـ كما يقول الكاتب ـ: **"بالانتهاك ويضفى عليه الشرعية"**. ذلك أن الزواج يبدأ عادة بما يشبه **"الاغتصاب المشروع"**، ويتم، فى الأغلب، تحت سمات **"الخجل والحياء"**. إلا أن انتظام العادة وغلبة الألفة سرعان ما ينتهيان بتنظيم الانتهاك نفسه، وتخليصه من شحناته الانفعالية كلها. غير أن أكثر أنواع الانتهاك عنفا، فى نظر بطاى، كانت تتمثل ـ بلا جدال ـ فى احتفالات وشعائر المجون (Orgie) التى كانت بعض الطوائف الدينية القديمة تمارسها، والتى كانت تصل فيها "الهستريا" الجماعية إلى الحد الذى تتهدد فيه حياة المارسين لها. ويرى بطاى فى هذه الطقوس، التى كان أتباع الغنوصية يلتجئون إليها فى بدايات العهد المسيحى حالة من حالات غياب الوعى الجمعى الذى يشبه وضع "القداسة" فى الديانات البدائية التى تقوم على مبدأ المحايثة، والتى يتم فيها الالتحام بين الجماعة والطبيعة بطريقة تكاد تبلغ حد الانصهار التام. أى أن ما كان يتم هنا ليس، بأى حال من الأحوال، ضربا من التهالك على المتع والملذات، وإنما كان نوعًا من الوجد أو الانسحاق "الهستيرى"، إن صح هذا التعبير، الذى قد يشبه الزار فى الممارسات الشعبية؛ وذلك بغية تجاوز العالم المضنى للعمل والنواهى والمحرمات، والرجوع لا إلى نوع من الطبيعة البهيمية العمياء، كما يظن بعض الباحثين، وإنما إلى نوع من الوحدة الأولية والسكينة الشاملة[21].

مهما يكن من أمر، فإن المسيحية، خاصة بعد انتصار حركة الإصلاح والتصويب التى قادها القديس "أغسطين" (٣٥٤ ـ ٤٣٠م)، وبعد تطهيرها من بقايا المانوية والغنوصية، لم تقبل بمبدأ الانتهاك بوصفه حقيقة مسلما بها، واستعاضت بمفهوم "الألوهية" (Le Divin) عن مفهوم "القداسة" (Le Sacré) مفرغة بذلك مفهوم "الاتصال" أو الاستمرارية" (Continuité) من مضامينه الانفعالية العنيفة ودلالاته الحلولية البحت، لتضمنه معانى متسامية كالمحبة والسماحة، وهو الأمر الذى أدى، فى نظر الكاتب، إلى تجاوز مرحلة الانتهاك" ومكانتها القديمة نحو رؤية أكثر دعة ومسالمة. ومعنى ذلك، أن المسيحية لم تلغ تماما مفهوم "الاستمرارية"، وإنما نقلته من مستوى الاتحاد الانفعالى بالطبيعة عن طريق الهتك والعنف والموت فى صوره المختلفة (تقديم القرابين البشرية أو الحيوانية، الشعائر والطقوس المغيبة للوعى...) إلى مستوى الإيمان المتسامى بالخالق وبعث الأفراد. ولقد ترتب على هذا التحول فقدان مبدأ الانتهاك لقدرته على تحقيق الاتحاد بفكرة الألوهية، وترديه إلى مستوى الرجس وتدنيس المقدسات، كما تمخض عنه ارتباط العشق والجسد ارتباطا يرمز، فى الأغلب، إلى الشرور والآثام وعالم المعصية والخطيئة[22].

بيد أن طرد مبدأ الانتهاك من مجال الطبيعة والدفعات الحيوية للإنسان لا يلغى دوره تمامًا، ولا يضع حدًّا حاسمًا لقوته التدميرية، وإنما يربطه بصورة أكثر وضوحًا وبريقا بعالم اللغة والخيال، وذلك بقدر ما تضفى عليه روعة التصورات الأدبية والفنية جاذبية تتجاوز، إلى حد

كبير، مكانته الفعلية فى عالم الواقع. ولعل مؤلفات "ساد" تمثل فى هذا الصدد ـ كما يذهب "سوللرز"[٢٣] ـ ردة أو صدعا بالغ العنف فى قلب المثالية الديكارتية والعقلانية المادية التى قامت على أسسها فلسفة التنوير. وليس هذا الصدع، فى أغلب الظن، إلا نوعا من الارتداد المأساوى المروع لسلبية أو عدمية الرغبة التى عملت على طمسها العقلانية الغربية، مثالية كانت أم مادية، إبَّان عملية تأسيسها المواكب لقيام المجتمع الليبرالى الحديث[٢٤]. وليس من شك، فى أن المطموس أو المكبوت هاهنا ليس إلا الذات الراغبة هى نفسها فى دفعاتها العمياء، وفى تعرفها على طبيعتها أو ماهيتها بوصفها ذاتا سلبية وهدامة. بيد أن بروز هذه الذات عند "ساد" فى صورة فيض من الطاقة المبددة أو المهدرة لايحجب كون ثورتها العارمة نوعًا من الصحوة أو اليقظة التى تكشف عن مدى انغلاق نظم القمع والاستبداد على نفسها. ومن هنا يكتسب الشر، فى صورته العامة من حيث هو خرق وانتهاك للأعراف وعلاقات القوى المهيمنة، قيمته الإيجابية الهائلة، ألا وهى قدرته اللامتناهية على التحول من قوة انتهاك ودمار إلى قوة ثورية تفتق الوعى وتلهب الخيال وتحرر المستقبل.

من ثم، نفهم كيف تبلغ الرغبة السادية فى حدتها وعنفها إلى الدرجة التى تكتسح فيها كل مفهوم للحواجز والحدود، وكيف تجعل من الشخصية، التى تتجسد فيها، مثال التجاوز وانتهاك المحرمات؛ وذلك إلى الحد الذى لايقبل فيه "البطل السادى" بأى لون من ألوان المساواة مع ضحيته، طالما أن مايكيله لها من صنوف الويل والعذاب والهوان يحقق لـه كل ما يطمح إليه من تمجيد ذاته وتأكيد وحدته واستعلائه على كل عرف أو قانون. وليس من شك فى أن مثل هذه الشخصية، التى لاتقيم وزنًا إلا لمتعها وملذاتها، لاتتراجع أمام أبشع أنواع الجرائم تحقيقًا لنزواتها وإرضاءً لشهواتها؛ وهو الأمر الذى يجعل من الجريمة السادية أبلغ صورة من صور التجاوز وتبديد الطاقة، وأعتى مظهر من مظاهر الإرادة المتمردة والمتجردة من كل وازع أخلاقى أو دينى.

أضف إلى ذلك أن الجريمة، فى نظر الشخصية السادية، ليست نوعًا من السلوك الذى يراد به مجرد تحقيق اللذة والمتعة عن طريق العنف والتمرد الأهوج على أعراف المجتمع وقوانينه؛ إذ إن هذه الشخصية تجمع إلى ذلك كل مايتفتق عنه ذهنها وخيالها من ألوان التعذيب والتنكيل إلى الحد الذى تتراوح فيه بين العربدة والفسق والمجون ولا تتورع عن القتل وتدنيس المقدسات. ويضيف "بلانشو"[٢٥] إلى ذلك قوله بأن الجريمة السادية لايجب أن تكون وليدة العاطفة أو الاندفاع الأعمى، وإنما عليها أن تتم بمنأى عن كل انفعال وفى رباطة جأش وبرود يدلان على التوحد التام بين إرادة الشر لدى الجانى وبين الأثر التدميرى أو التخريبى الذى تحدثه، وذلك بقدر ماتشكل هذه الجريمة ثمرة للإرادة الصلبة ولتصميم لايكل ولا يلين أمام المستحيل. وربما يرجع ذلك كله إلى كون اللذة الجهنمية، التى يبحث عنها البطل السادى، لاتنطبق بصورة تامة على موضوع بعينه مهما تكن درجة جاذبيته وإغرائه؛ فهى، فى أغلب الظن، لذة مفارقة لموضوعها، متجاوزة له إلى حد التنكر لماهيتها ومواجهة الفناء. ومن ثم، لايتجاوز الجرم السادى، فى النهاية، كونه حلم دمار شامل، مجرد حلم لايكف عن الانبعاث من خبوه، وهو الأمر الذى يحبسه فى حدود اللغة والخيال، طالما أن اللذة المطلقة والجريمة المطلقة لا وجود لهما على أرض الواقع[٢٦].

على هذا النحو، يردنا الواقع إلى إشكال التصور ووظيفة الكلام، إذ قبل ظهور "ساد"، كما يذهب الكاتب، كانت الكلمة تشكل سمة الإنسان المتحضر، الذى يعرف كيف يكبت العنف الحقيقى أو يسقطه على الآخر، أى على "الهمجى" أو البدائى، وأضف الأجنبى أو الغريب فى البلاد الغربية "بالغة التقدم". ويقول بطاى فى هذا المعنى: "إن اللغة، من حيث تعريفها هى تعبير الإنسان المتحضر، أما العنف فصامت"[٢٧]. إلا أنه منذ بروز الظاهرة السادية على مستوى الكتابة، يصبح خطاب العنف مجرد تكرار أو اجترار لواقع يكتفى بالانبثاق على مستوى الوعى. ومع ذلك، يبقى الموقف السادى مثيرًا للدهشة والاستغراب، إذ إن إعطاء الكلمة للجلاد هو، فى واقع الأمر، تحصيل حاصل ـ كما يقال ـ؛ وذلك بقدر مايقوم الخطاب السادى على منطق السيادة والهيمنة، وهو منطق ـ كما نعلم ـ عماده الاستبداد المطلق، وقوامه رفض الحوار والمجادلة؛ وبقدر ما تدفع ظاهرة العنف صاحبها إلى اجتياز المحظور، وتغريه بارتكاب المحظور الذى يرديه، مع ضحيته سواء بسواء، إلى حافة الهاوية.

وقد يفسر بطاى وظيفة الكلمة، حينما تمنح للضحية، بأنها تحقق لها نوعا من الاحتجاج الصاخب على مشروعية العقاب الذى ينزل بها. ولعل منح حق الكلمة للضحية يمثل، فى نظرنا، شيئا أعمق من ذلك، وأقرب إلى تأكيد هذه السادية المعكوسة التى تقع عليها فيما يعرف بمازوكية السادى نفسه، حينما نراه يجد قمة لذته وذروة متعتـه ونشوته فى اعترافات الضحية وسردها اللاهث المتقطع للأهوال التى تعرضت لها؛ إذ نحن هنا، كما هو الحال فى عالم "نيتشه" الفلسفى، أمام حب "سادى" للألم والعذاب يتيح للبطل "الخارق" أن يتجاوز الطابع المأساوى لهذه الحياة، وذلك بوصف المأساة جزءًا أصيلا من طبيعتها، وليس مجرد استثناء أو انحراف فى مجراها. بل إن "بلانشو" يذهب إلى أبعد من ذلك، حينما يخبرنا بأن البطل السادى لايتراجع، بالرغم من ميله الطبيعى إلى إيقاع الأذى بالغير، أمام الذلة والمهانة، ولكنْ ليس تحت وقع الضرورة الملازمة لوضع المقهورين والمستضعفين، وإنما من منطلق اللذة الخالصة، وإعجابه المريض بمن هم أقوى وأحذق منه. ومن ثم، يصبح خطاب الألم والعذاب فى المؤلف السادى أشبه بنشيد دام يلهج فيه البطل بالثناء على الشر وعلى الإرادة الحديدية التى تحركه وتوجهه[٢٨].

أضف إلى ذلك، أن خطاب العنف قد يستطيع، بما يتضمنه من مبررات لهذا العنف وبما يقدمه من تحليلات لبواعثه وأهدافه، أن يتجاوزه على صعيد الواقع؛ الأمر الذى يجعل من هذا الخطاب نوعًا من التشدق الذى يفضح خواءه وضربا من التزيد الذى يكشف آلياته النفسية والخيالية البحت. وربما يكون المقصود منه شئ آخر، كما تذهب "سيمون دى بوفوار"، التى ترى فيه لونا من اللذة المضاعفة على مستوى الوعى نفسه بحيث تنخرط المتعة الحسية والمتعة الذهنية فى نمط واحد[٢٩]. ومن المحتمل كذلك أن يكون "ساد" قد أراد بحديث العنف رفع درجة إثارته النفسية إلى مستوى الذروة، وتأجيج إحساسه أو وعيه بالانحراف عن القاعدة الأخلاقية العامة إلى درجة التغنى بأمجاد الشر ومتعه الفذة. إلا أن الأمر المؤكد، هو اعتقاد بطاى الراسخ بأن الرغبة فى انتهاك المحرمات شعور ينبعث من دخيلة الإنسان ولا يفرض عليه من الخارج[٣٠].

وإذا كانت هذه الرغبة اللامحدودة فى التجاوز، وخرق المحاذير تنبعث، على هذا النحو، من دخيلة الإنسان، فلأنها - من غير شك - وثيقة الصلة بظاهرة القداسة، كما رأيناها عند بطاى، أى فى ارتباطها بدفعات التبديد وفناء الذات بحثًا عن الاندماج، عبر لحظات من الهول والفزع، بالوحدة الأولية للطبيعة والكون؛ ومن ثم بروز هذه الرغبة نفسها، بالنسبة إلى الكاتب، من خلال ظاهرة العشق بشقيه الصوفى والحسى. ولكن علينا - لكى نتفهم ذلك، كما ينصحنا بطاى - ألا نضفى دلالة جنسية على ظاهرة الاتحاد الصوفى، كما يفعل عادة أصحاب التحليل النفسى، إذ إن العكس هو الأقرب إلى الصواب فى نظره. ذلك أن الاتحاد الجنسى يستطيع بفضل التسامى الروحى أن يكتسب معنى يتجاوز طابعه الآنى المباشر وواقعه المتدنى. ولعل فكرة فناء الذات، أو تجاوزها بوصفها طبيعة ملازمة للكائن المحدود، هى التى تسمح له، بفضل الرباط الذى يصل الحياة بالموت فى عالم يقوم على المحايثة والاتصال، بتصور العلاقة الحميمة بين الصوفية والجنس؛ وهى علاقة لم تعد تبدو واضحة، على كل حال، منذ القطيعة التى أحدثتها الديانات المتعالية بين القداسة "الخيِّرة" والقداسة "الشريرة". ويخيل إلى الكاتب أن هذه القطيعة قد أدت إلى انقسام الحياة الجنسية إلى شطرين متعارضين: شطر خَيِّر ومشروع يرتبط بالتناسل والإنجاب، وشطر سيِّئ ومكروه يرتبط بالمتعة الخالصة والغواية وعمل الشيطان، وهو الأمر الذى دفع، فى نظر الكاتب، الزاهد أو المتصوف إلى البحث عن خلاصه وسعادته الأبدية فى موات الجسد وفنائه، وفى العزوف التام عن كل مباهج الحياة وملذاتها[٣١].

غير أن موت الجسد، الذى يبحث عنه الزاهد أو المترهبن، ليس - فى نظر بطاى - إلا قناعًا يخفى فى ثناياه غواية الجنس والحياة؛ وذلك بقدر ما يمثل الموت نوعًا من تبديد الحياة الفائضة سواء فى توجهها إلى الآخر أو إلى الذات[٣٢]. ومفاد ذلك أن الصوفى يتأرجح بين نزعتين: نزعته الطبيعية والغريزية نحو الحياة والجنس؛ ونزعته المتسامية التى تلبى حاجته القابلة إلى العلو والإرتقاء. ولكن إذا كانت الأولى تمثل نداء الحياة وغوايتها بشكل سافر، فإن الأخرى ليست إلا تهالكا على موت، هو فى جوهره ضرب من الحياة الفائضة والممتدة إلى مالا نهاية. من ثم، نفهم كيف يلتقى كل من العاشق والقديس عند جورج بطاى: العاشق بقدر ماتدفعه رغبة انتهاك

الحدود والمحاذير إلى طرح قضية وجود الإنسان ومعنى خلوده؛ والقديس بقدر ماتدفعه رغبة تجاوز ذاته الحميمة والآنية إلى تأسيس الحياة فى قلب الموت والفناء.

الموت، إذن، هو الصورة المجازية الكبرى التى يقوم عليها البناء النظرى عند "جورج بطاى"، فهو الذى يلعب فى كتاباته دور "الاستعارة" الأساسية التى تتيح لنا، من جهة، فهم حركة الشمولية الجذرية التى تربط بين دفعة الحياة ودفعة الموت؛ والتى تتيح لنا، من جهة أخرى، فهم الكثير من مفاهيمه كالهبة والفقد والتجاوز والتبادل العام والمحدود وأهمها - من غير شك - مفهوم الإنفاق.

وليس من شك، فى أن مفهوم الإنفاق (Dépense) يلعب دورًا أيديولوجيا بالغ الأهمية فى أعمال بطاى، وذلك بتقديمه عن طريق صورة الفيض الملازمة له دعامة قوية للأنطولوجيا الأساسية التى تحمل خطاب الاستمرارية والاتصال عند الكاتب .فهو الذى يسمح، على مستوى الخيال النظرى، الذى ينسج لحمة هذه الكتابات، بسد فجوة الرغبة وملء فراغ تقلصاتها—المتقطعة بالضرورة— لتنتهى فى سكينة "الواحد".إلا أن الرغبة، كما يقول "فرانسوا فال"، لا تخضع لمنطق الواحد، وإنما تميل إلى بعثرة موضوعاتها وتفتيتها إلى ما لانهاية؛وهو الأمر الذى يفسر لنا تكرار مشهد اللذة والعذاب فى أعمال "ساد" إلى درجة الملالة والنصب. يقول هذا الفيلسوف:

> **"الجنس ليس الموت - أى هذه الوحدة المتكتلة (هذه الفكرة) التى تنقلنا إلى الجانب الآخر، فيما وراء الجنس والحياة، هناك حيث لايوجد شئ قابل للإنتاج (حيث لايقبل شئ بإنتاجه) من أجل جسد أصبح هو نفسه شيئا - وإنما التناثر من خلال أشياء دومًا مختلفة، حتى ولوكانت متكررة فى تركيبتها"[٣٣].**

ولكن ألا يذكرنا هذا الموت - مرة أخرى - بأسطورة "ثناتوس" عند "فرويد" وبما تشكله من عقبة أبستمولوجية فى هيكل تصوراته التحليلية؟ مهما يكن من أمر، لقد حاول محلل معروف[٣٤] أن يحل لنا هذه المعضلة التى تقيم الموت فى قلب الحياة، وذلك بصدد فهم فرويد للتناقض القائم بين اللذة والألم عبر ظاهرة المازوكية. وخلاصة ذلك، أن فرويد يحدد نوعين متمايزين من اللذة أو قطبين مختلفين لها: الأول يشير إلى لذة عضوية أو دفعية ذات مستوى كمى تقوم على الإثارة وتفريغ جزء من الطاقة الفائضة؛ والثانى يشكل لذة استمتاعية خالصة تميل إلى الثبات والاستقرار، وتمثل ضربًا من التلذذ بالألم. وبهذا الصدد، يربط فرويد أسطورة "ثناتوس" أى دفعة الموت، بحركة الدفعات العضوية نفسها وبطابعها المتكرر فى جنوحه نحو الاستقرار. ويبدو أن فرويد يحاول أن يربط، من خلال هذه الأسطورة، ميل الإنسان الطبيعى إلى تكرار أو إعادة الحالات والأوضاع، التى يمر بها لأول مرة، بقوة كونية متجاوزة للحقل النفسى والحقل الحيوى على السواء. ويبدو أن هذه القوة ميالة بطبيعتها إلى العودة بنظام الحياة العضوية من التركيب إلى البساطة، ومن الحركة إلى السكون.

ويرى هذا المحلل نفسه، من جانب آخر، أننا لو قبلنا بأولوية عامل الاعتداء - الذاتى (auto – agression)، المكون لظاهرة المازوكية الأولية، ذات الارتباط الوثيق بنشأة الجنس، على عامل الاعتداء - على الآخر (hétéro – agression)، لأمكننا أن نفهم الأولوية التى يحتلها عامل النزوع إلى الصفر - أى إلى "الموت" - على الرغبة فى إبقاء حالة التوتر فى قلب مبدأ اللذة[٣٥]. بيد أن هذه الأفكار لاتقنعنا كثيرًا لأنها - كما سبق القول - تولج الموت فى قلب الحياة نفسها. ولعل المحلل "دانييل لاجاش"[٣٦] أقرب إلى الصواب حينما يؤكد لنا بأنه ليس هناك انتقال ممكن من العضوى إلى اللاعضوى داخل الاتجاه أو الميل إلى تخفيف حدة التوتر، وإنما - على الأغلب - نوع من "اللزوجة" النفسية أو الارتخاء النفسى. ويضيف "لابلانش"[٣٧] أن "فرويد" يخلط، فى هذا الصدد، بين مرحلة الصفر ومستوى الثبات العضوى الذى لا علاقة له بالصفر، وذلك لأن حالة الثبات أو الاستقرار العضوى تعمل، بهدف الوصول إلى التوازن، على طرد الإثارة أو الطاقة بقدر ماتعمل على حثها. هذا بالإضافة إلى أن قانون الثبات لايمكن عده من العمليات الأولية التى يعرفها اللاشعور، إذ إنه، فى الأغلب، مجرد آلية للتكيف من أجل المحافظة على الحياة؛ ومن ثم، يجدر ربطه بظهور مرحلة الأنا، المتأخرة نسبيًا.

أخيرًا وليس آخرًا، أليس هذا الموت، الذى يُعنى به بطاى ويجهد نفسه فى استكناه معناه، واستجلاء حقيقته، هو حد الرغبة نفسها وغايتها التى ينتهى عندها سعيها اللاهث المتقطع نحو الإشباع؟ مهما يكن من أمر هذا الموت، وما يتبادر إلى ذهننا من صور الشاعرية المرتبطة به، إنه يظل، بالنسبة إلى كاتبنا، هذه المحاولة القلقة والمحيرة، التى يخشاها ويرغبها على السواء، للاتصال بالآخر وما يحمله من أسرار المطلق واللامحدود. ولكن إذا كان هذا الموت، الذى يتخيله بطاى مدخلا إلى الآخر، أو المدخل الوحيد إليه، سواء أكان هذا الآخر معشوقا أم معبودًا، فإن ذلك لايتم له إلا بواسطة تجربته الداخلية بالغة الذاتية، التى تتركنا ـ للأسف ـ على حافتها الخارجية. ومن ثم، فنحن لانرى فى محاولته الملتاعة تلك إلا سعيا يائسا ومأساويًا على السواء فى سبيل إدراك المستحيل؛ هذا المستحيل الذى يأبى الإنسان إلا أن يرقى إليه ـ واعجباه! ـ على أكتاف الحياة.

هوامش :

١ـ جورج بطاى (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢).
تخرج هذا الكاتب من مدرسة الوثائق عام ١٩١٨، وعُين فى عام ١٩٢٢ مديرًا للمكتبة الوطنية بباريس. ولقد انضم لفترة وجيزة إلى حلقة السرياليين، ثم شرع يهاجم رائدهم "أندريه بريتون" ابتداءً من عام ١٩٢٩. ولقد تأثر بطاى بأفكار نيتشه وهيجل، كما كان يفسره ألكسندر كوييف، وعالم الأنثربولوجيا مارسيل موس. ولم تتأكد شهرة بطاى إلا بعد بلوغه سن الستين حينما نشرت له ثلاث دور نشر ذائعة الصيت (جاليمار ومينوى وبوفين) ثلاثة من أعماله السابقة دفعة واحدة. وهى دراسات: "الأدب والشر" و "الجنس" ورواية "زرقة السماء".
انظر، *Dictionnaire des Littératures*. Sous la direction de Jacques Demougin, Librairie Larousse, 1985, pp. 165-166.

٢ ـ علم المغاير، هو مايسميه بطاى : ‹L'hétérologie›
ويرمى الكاتب من تأسيس هذا العلم إلى إدراك ما يخرج عن نطاق الموضوعية وإلقاء الضوء على ماتسقطه المعرفة المنطقية من حسابها، وينضوى من ثم تحت مظلة "اللامعرفة".
انظر Georges Bataille, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 61 – 62.

٣ ـ المرجع نفسه ، الجزء الأول ، ص ص ٣٠٢ ـ ٣١٩.

٤ـ المرجع نفسه ، الجزء الأول ، ص ٣٠٣.

5- Marcel Mauss, Essai sur le don. (1923 – 1924) , in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P. U.F. , 1966.
ويضم هذا الكتاب أهم أعمال الأنثربولوجى "مارسيل موس" مع مقدمة تحليلية لهذه الأعمال بقلم رائد الأنثربولوجيا الفرنسية المعاصرة "كلود ليفى ـ شتراوس".

٦ـ هذه الكلمة من أصل هندى ـ أمريكى، وبوجه خاص "شينوك". انظر المصدر السابق، ص ص ١٥١–١٥٢.
ويعرف أحمد أبو زيد هذا المفهوم قائلا: "يرتكز هذا النظام فى أساسه وفى أبسط مظاهره على أن يقوم الشخص من ذوى المكانة والمركز الاجتماعى بتوزيع نوع معين من الأغطية على أقاربه الذين لا يلبثون بعد انقضاء فترة من الزمن أن يردوا إليه هذه الأغطية بعد أن يضيفوا إليها أعدادًا أخرى كبيرة قد تصل إلى أضعاف ما أخذوه منه فى الأصل، وكان كثير من العلماء ينظرون إلى هذا النظام على أنه نوع من الإقراض الذى يعود على صاحبه بفوائد مرتفعة. وهذا فهم خاطئ بغير شك، لأن البوتلاتش فى جوهرها نظام اجتماعى وشعائرى يهدف إلى اكتساب مزيد من الشرف والسمعة الطيبة وذيوع الصيت عن طريق المنح والإعطاء والمبالغة فى الرد".
انظر أحمد أبو زيد: البناء الاجتماعى ـ مدخل لدراسة المجتمع. الجزء الثانى. الأنساق. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٧، ص٢٢٧.

٧ ـ جورج بطاى، الأعمال الكاملة (المرجع المذكور فى البداية). الجزء الثانى، ص٣١٠.

8- Georges Bataille, *Théorie de la religion*. Paris, Gallimard, 1973, pp. 17, 84, 95-97.
يذهب بطاى إلى أن مفهوم القداسة أو الألوهية فى الديانات البدائية كان يربط بين الإنسان والطبيعة برباط وثيق نظرًا لقيام هذا المفهوم أو التصور على مبدأى المحايثة والمشاركة. ولعلنا نذكر أن "لوسيان ليفى ـ برول" كان يجعل من مبدأ المحايثة أو المشاركة سمة رئيسية من سمات العقلية البدائية أو السحرية. من ثم، فإن فكرة العلو أو "الترنسندانس" ‹Transcendance› ما كانت تظهر للوجود، كما يقول الكاتب، إلا بعد بروز المفاهيم الثنائية وانقسام مجال القداسة إلى جانب خير وجانب شرير أو جانب أبيض وجانب أسود.

٩ـ جورج بطاى، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، ص٣٣٣ .

10- Georges Bataille, *L'Erotisme*. Paris, Minuit, 1957, p. 18.

11- R.Barthes, J. – L. Baudry, *Bataille*. Paris, U. G. E. (10/18) p. 43.

12- Georges Bataille, *L'Erotisme.*, *op.cit.*, p. 29.

13- Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris, Minuit, 1967, p. 92 .

14- J. -L.Baudry, "Bataille et la science", *in Bataille, op. cit*, p. 139.

١٥ـ لايجد "فرانسوا فال" أى ترابط بين مفاهيم القداسة والتحريم والانتهاك، بالرغم من قبوله بوجود قاسم مشترك بين تجربة العشق والقداسة بمعناها القديم القائم على مبدأ المحايثة. ولعله يناقض نفسه فى ذلك. انظر مقاله :
FranÇois Wahl. "Nu, ou les impasses d'une sortie radicale", *in Bataille, op. cit.*, p. 202.

16- Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 43 .

١٧ ـ المرجع نفسه ، ص٥٦ .
١٨ ـ المرجع نفسه، ص ٥٨ ـ ٧١ .
١٩ ـ مرة أخرى يعتقد الفيلسوف المعاصر "فرانسوا فال" أن "بطاى" فاته ربط مبدأ التحريم بمنطوقه أو ملفوظه (énoncé)، أى بنصه من جهة، وبتلفظه (énonciation) من قبل الذات الراغبة (وبالضرورة المتخيلة عبر اللغة) من جهة أخرى. أى باختصار، فى علاقته بقضية اللغة، وبالدال بوجه خاص فى توليده للمدلولات من غير المرور حتما بتجربة واقعية أو فعلية. ولعل ذلك يرجع فى نظرنا، بجانب غياب المفاهيم البنيوية للغة عند بطاى، إلى أنه كان معنيا بتصورات أشبه بانشقاق الذات الراغبة، ومن ثم انفتاح اللغة على الجسد الحى، وقد يكون فى ذلك نوع من رد الفعل ضد "الكتابة الآلية" التى أولع بها" أندريه بريتون" رائد الحركة السريالية، والتى بدت وكأنها تقيم التجربة الحية (لاحظ تضخيم دور الطبيعة والدفعات الحيوية عند بطاى) فى قلب اللغة وتوليدها منها بشكل آلى بحت.
انظر مرجع الهامش رقم ١٥ ، ص ٢٣٨.

20- Georges Bataille, *L' Erotisme*, p. 102.

٢١ ـ المرجع نفسه، ص١٢٨ وانظر كذلك: Georges Bataille, *Théorie de la religion*, *op. cit.*, pp. 17-84.

22- Georges Bataille, *L' Erotisme*, p. 132- 137 et p. 142.

23- Philippe Sollers, "L'Acte Bataille", *in Bataille, op. cit.*,. p. 18.

٢٤ ـ هذا الصدع الذى تحدثه "عدمية" الرغبة فى قلب النسق العقلانى الغربى الحديث يذكر بعدمية الجنون فى قلب التجربة الكلاسيكية للعقل عند "ميشيل فوكو".
انظر دراستنا : محمد على الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢ ، ص ص ١٥٩ ـ ٢٤٤ .

25- Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*. Paris, Minuit, 1963, pp. 44-45.

26- Georges Bataille, *L' Erotisme*, pp. 192- 194.

٢٧ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٠٦ .

28- Maurice Blanchot, , *op. cit*., p. 131 .

29- Georges Bataille, *L' Erotisme*, pp. 213 - 215.

٣٠ ـ المرجع نفسه ، ص ص ٢١٦ ـ ٢١٧ .
٣١ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٤٦ .
٣٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٥٥ و ص ص ٢٧٦ ـ ٢٨٦ .

33- FranÇois Wahl, *in Bataille*, *op. cit.* , P. 225 .

34- Jean Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*. Paris, Flammarion 1970, pp. 178-198.

٣٥ ـ المرجع نفسه ، ص ١٨٢.
٣٦ ـ المرجع نفسه ، ص ١٨٤ .
٣٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٩٨ .

النصوص وسياقاتها:
دراسة فى الأدبية، الأيديولوجيا والخطاب

عفاف البطاينة

دراسة النصوص تفرض علينا استخدام مصطلحات الأدبية والسياق والأيديولوجيا والخطاب بتفاوت. وهذه المصطلحات ليست ثابتة الدلالة، بل تتعرض للتحول وللتغير وللانزياح حسب الفترات التاريخية المختلفة والبيئات الثقافية المحيطة. وهي خصيصة ارتبطت بالأدب منذ عصوره الأولى وحتى اليوم، وأثرت في تصنيف الأدب وأنواعه ومعاييره ولغته وأسلوبه. والوقت الحاضر يشهد انزياحا ملموسا لهذه المفاهيم عن مدلولاتها التقليدية التي نعرفها، والتي ما زالت تؤثر في منظورنا للأدب، وكيفية تحليل مكوناته المختلفة. وهذا البحث يحاول أن يبين هذا التغير أو الانزياح، الذي سيؤثر في منظورنا للغة الأدبية، وللأسلوب الأدبي، وللأدبية بشكل عام. ومما لاشك فيه أن اختلاف المنظور سيقود إلى اختلاف في طرق التحليل، والتصنيف، وفي الأدوات التي توظف لاستخلاص رسالة النص. لذلك، نزعم أن الالتفات إلى سياقات النص المختلفة: سياق القول، وسياق الثقافة، والسياق المرجعي، وتوظيف الخطاب للكشف عن رسالة النص، وربط خطاب النص بالخطابات الأخرى، وموضعتها أيديولوجيا ضمن صراع الأيديولوجيات في المجتمع الواحد، أمر لابد منه، لإيماننا بأن اللغة والأسلوب يوظفان لخدمة أو معارضة الأيديولوجيات الأخرى. وهذا سيقود إلى الكشف عن علاقة الأدب بوصفه خطابا، بالسلطة بوصفها خطابا، ودوره في تثبيت أو تغيير الأنظمة الاجتماعية، وبالتالي السلطات. وكما سيتضح، فإن التفاعل - السلبي أو الإيجابي / الاتفاق أو الاختلاف- بين السلطات، والخطابات، والأيديولوجيات، تؤثر على التفاعل السلبي أو الإيجابي- بين المرسل والمستقبل. ولا نغفل أن هذا المنظور المختلف للنص يستلزم، وكقاعدة تأسيسية، إعادة النظر لعلاقة النص الأدبي بالواقع والثقافة المحيطة. ونقدم في الجزء الأخير من البحث كيفية تحليل الخطاب، التي لا تقتصر على وصف النص، وتحليله، بل تنطلق لتفسير علاقة النص بسياقات أكبر من سياقه الخاص، ليس بالخروج على مكونات النص بل بربط علاقات ما تحمله من شفرات وتراكيب ودلالات وأيديولوجيات بالواقع المحيط.

أدبية النصوص: اللغة والأسلوب والنوع:

القضية الأولى التي نعرضها هي أننا يمكن أن نحلل النصوص من خلال تحليل الخصائص السياقية والخطابية التي تميزها، والتي تؤثر في تركيب مستويات اللغة المختلفة كالنحو والمعجم والدلالات والتراكيب. فهذه المستويات اللغوية والأسلوبية تختلف نتيجة استجابتها للسياق أولا، وللخطاب ثانيا. وندعي بأن هذه الطريقة في التحليل أكثر فاعلية من غيرها، انطلاقا من أن الطرق التي تؤدي فيها النصوص - الأدبية وغير الأدبية - وظائفها تعتمد بالدرجة الأولى على السياق، ثم على علاقة المتفاعلين: المنتج/ الكاتب، بالمستقبل/ القارئ، ومواقعهما من النسيج الاجتماعي المحيط. والكثير من الدراسات النقدية والأدبية تصر على أن الأدب يخلق سياقه الخاص، أو أنه منفصل عن السياق الواقعي؛ والبعض يجد في هذا جوهر الفرق بين الأدب وبين أنواع الخطاب الأخرى. لذلك، فلابد من مناقشة مقولات خيالية الأدب، وسكونية الأدب: أي أنه يفشل في إثارة القراء للقيام بأفعال حقيقية في العالم، لضرورة إعادة فهمها من وجهة نظر محللي الخطاب.

ونقف أولا عند مفهوم السياق الذي نقصده هنا والذي يتغير بتغير مستوى التحليل. ولا يعني ذلك أن نكون انتقائيين في اختيار السياق الذي نوظفه، ولكن تحليل النص بوصفه خطابا، يمر بمراحل متعددة، ولكل مرحلة من التحليل نوظف سياقا مختلفا عن الذي نوظفه في المرحلة السابقة، ومن هنا فإننا نتحدث عن سياقات متعددة وليس عن سياق واحد. وهذه السياقات هي: سياق القول، وسياق الثقافة، وسياق المرجعية[1].

أولا: سياق القول. وهو السياق المباشر الذي يقع فيه الخطاب. وهذا يضم: "المحيط الفيزيائي؛ مواقع المشاركين بعضهم من بعض: واحد لواحد، اثنين يتحدثان وجها لوجه، شخص واحد يتحدث لجمهور كبير، اثنين يتحدثان بالهاتف، عدد من المتحدثين داخل حجرة، أو أي حالة أخرى؛ والطريقة المستخدمة: كتابة أم شفوية"[2]. وكما نلاحظ فإن سياق القول يمكن أن يتعدد إلى

ما لا نهاية لـه، مما يجعل حصره يبدو للوهلة الأولى بالأمر المستحيل. ولكن سياقات القول يمكن تحديدها ضمن خانات كالتالي:

١- التفريق بين السياق الذي يكون فيه المشاركون في مكان واحد وزمان واحد، والسياق الذي يختلف فيه زمان أو مكان المشاركين. ومن هنا فإن علاقة القارئ المعاصر، بنص شعري من العصر الجاهلي، ستتأثر نتيجة اختلاف السياق، فنضيف للنص ما ليس فيه، ونحذف منه ما قد يكون فيه، نتيجة اختلاف الزمان واللغة والبيئة، أو نتيجة اختلاف مصادر تكوين ومعرفة المتعامل مع النص.

٢- اختلاف الضمائر المستخدمة: ضمير المتكلم، والمخاطب، والغائب؛ المفرد والجمع؛ المؤنث والمذكر. فاستخدام الضمائر بتصنيفاتها المختلفة يشير إلى دلالات خطابية تتجاوز دلالاتها النحوية والتركيبية. مثلا، يكون استخدام نحن دليلا على الاتفاق، أو الوحدة، بينما يكون استخدام ضمير أنا دليلا على الاختلاف أو المفارقة أو الذاتية. أو أن استخدام الأنا دليل على أهمية الفرد بينما استخدام نحن دليل على أهمية الجماعة..إلخ من تأويلات. ولهذا الاختلاف في استخدام الضمائر، وأحادية الأصوات أو تعددها، أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية، خصوصا في أساليب السرد والقص، في الأعمال الروائية والقصصية، مما لا بد من توظيفه فى أثناء التحليل.

٣- رمزية المكان ودورها الاجتماعي: فكل مكان لا ينظر إليه باعتباره وحدة منفصلة قائمة بذاتها، وإنما بوصفه ممثلا لنظام أو لقانون أو لهيئة معينة، يتبع أعرافا وتقاليد لا يجوز الخروج عليها. فالمسجد مثلا لـه مكانة وقيمة دينية تفوق قيمته مكانا. ومركز الشرطة لا ينظر إليه بوصفه مكانا وإنما بوصفه تابعا لقوانين الدولة. وكذلك المحكمة، والمنزل، وغرفة الدرس، والشارع، وقاعة البرلمان...إلخ. فالفرد حين يتحدث لضابط الشرطة داخل البناء الحكومي، يتبع الأعراف والتقاليد التي يفرضها المكان، ويبتعد عن محظورات يفرضها المكان أيضا. ولهذه التقاليد أو الأعراف تأثير على لغة وأسلوب وسلوك الفرد، مما لا يمكن تجاوزه. وبما أن المكان من المكونات الأساسية للأعمال الأدبية على اختلاف أنواعها، وبما أن التقاليد التي تحكم تعاملنا مع المكان في حياتنا الاجتماعية الواقعية هي التي تحكم سلوك ولغة وأساليب الشخصيات في الأعمال الأدبية، فإن الصلة بين الواقع والعمل الأدبي بحاجة لإعادة نظر، لأن تلك الصلة، هي التي تجعلنا نرفض حديث شخصية غير مثقفة بلغة فصيحة، على سبيل المثال، في الأعمال الأدبية، وهي التي تفرض على الخادمة لغة وأسلوبا يختلفان عن لغة وأسلوب سيدها، وهي التي تفرض على الطفل لغته وأسلوبه..إلخ.

٤- رمزية الفرد: وهي شبيهة برمزية المكان. فالشخصيات التي نتعامل معها في حياتنا الواقعية، كشيخ المسجد، ومدير الجامعة، والوزير، والبائع، والسائق، والأم، والأب...الخ، غير منفصلة عن الدور الاجتماعي الذي تمثله. وسلوك الشخصية يتأثر بموقعها الاجتماعي وبدورها الذي تمثله. وهناك تقاليد وأعراف تفرض على الشخصية وعلى المتعاملين معها، وهذه الأعراف والتقاليد تتأثر بالمكان. فتعامل الوزير مع زوجته يختلف عن تعامله مع الوزراء، وتعامله مع هؤلاء مختلف عن تعامله مع السائق، وكذلك تعامل الزوجة مع زوجها الوزير، أو السائق مع الوزير. والأعراف والتقاليد الخاصية بالشخصيات والمكان تلتقي وتختلف حسب طبيعة التكوين الاجتماعي. ومرة أخرى تحكم هذه الأعراف والتقاليد الاجتماعية علاقات الشخصيات في العمل الأدبي، ولا بد إذن من ربط العمل الأدبي بالواقع. وقد تخرج الشخصيات عن التقاليد والأعراف خاصة برمزية المكان ورمزية الفرد لأغراض توظف فنيا أو أيديولوجيا أو خطابيا، ولكن واقع المجتمع هو الذي يحددها على أنها خروج. ولا نغفل هنا أن ما يعد خروجا على تلك التقاليد والأعراف في مجتمع ما، يعد طبيعيا ومألوفا في مجتمع آخر، مما يقودنا للحديث عن السياق الثاني: السياق الثقافي.

ثانيا: السياق الثقافي. ويشمل شبكة التقاليد الاجتماعية والاقتصادية والمؤسساتية التي تحكم الثقافة الواحدة، خصوصا عندما تتدخل هذه بسياقات أقوال معينة، وتؤثر في تشكيل الخطاب المنتج ضمنها. والتفريق بين سياق القول والسياق الثقافي يصبح ضروريا في ظل المقولات النقدية والأدبية التي تتحدث عن سياق غير واقعي، أو سياق خاص بالعمل الأدبي. فكل خطاب –والعمل أدبي خطاب أو جزء من خطاب– لـه سياق ثقافي يمكن أن يدرس تأثيره على التركيب اللغوي، وأساليب التعبير خاصة بالنص كوسيلة من وسائل التأويل. وكما سيتضح من حديثنا عن الأيديولوجيا، وعن مراحل تحليل الخطاب، فإن اللغة والأسلوب يوظفان لخدمة أيديولوجيا

النص، وبالتالي لمعارضة أو مساندة أيديولوجيا خارج النص. والمقارنة بين ما هو تقليدي وعرفي في السياق الثقافي ـ اجتماعيا واقتصاديا ومؤسساتيا ـ وبين ما هو متفق معها، أو خارج عليها، داخل النص، ستكشف عن علاقة خطاب العمل الأدبي بالخطابات الأخرى داخل المجتمع الواحد.

ثالثا: سياق المرجعية. وهو الخاص بالموضوع أو الفكرة التي يعالجها النص. ويرتبط سياق المرجعية بطبيعة اللغة الإنسانية التي تتميز، بالمقارنة مع لغة الحيوانات أو الأطفال، بقدر كبير من الحرية، تسمح لها بالإحالة إلى كينونات: أفكار وموضوعات وشخصيات، خارج سياق القول وسياق الثقافة. فبينما نجد أن لغة الأطفال تتحدث عن أشياء موجودة معهم، وفي حدود بصرهم، نجد أن لغة الناضجين تشير باستمرار إلى أشياء خارج محيطنا السياقي والثقافي، وهذا ما يسمى بالإزاحة التعبيرية، أي الإشارة إلى أحداث وأشياء خارجة عن حدود زمان ومكان القول المباشر، كأن تتحدث شخصية عن أجواء شوارع باريس وهي في شارع في عمان، فهناك انفصال بين سياق القول: شارع في عمان، وسياق المرجعية: أجواء شوارع باريس. وقد يلتقي السياق المرجعي والسياق القولي، وذلك حين تستخدم اللغة لشرح تجربة داخل المعمل أو حين تستخدم للتعليق على شيء حاضر. ولكنهما أيضا يفترقان خصوصاً في الخطابات المكتوبة، حيث نجد أن سياقات المرجعية بعيدة عن السياقات الحقيقية، وهذا ما يسمى بالإزاحة السياقية التي تعد مطلبا ضروريا من متطلبات الخطابات الأدبية.

وعلينا أن ندرك طبيعة العلاقة بين السياق المرجعي والسياق الثقافي وسياق القول. فبينما تشير الخطابات الواقعية إلى شخصيات، وأحداث، ووقائع، ونشاطات، موجودة في المجتمع، أو وجدت في وقت مضى، على وجه الحقيقة، تشير الخطابات الخيالية– الأدبية – إلى مثل تلك الكينونات كما هي، أو تضيف إليها من الأحداث والشخصيات والأماكن ما قد لا تكون حقيقية، أو ما لم يقع على الحقيقة. وهذه العناصر ذات البعد الخيالي غير الحقيقي – إما أن تكون متشابهة مع النماذج الموجودة في السياق الثقافي، وإما أن تكون مختلفة معها. وحين يقدم العمل نماذج أو عناصر غريبة عن السياق الثقافي، ولكنها ليست غريبة عن السياق المرجعي، كالشخصيات غير السوية – نفسيا أو اجتماعيا– من مثل المجانيين، والمومس، والشحاذ، يتحقق ما يسمى بالغرابة أو التغريب. وكما يقول فاولر: "الغرابة هي استخدام تكنيك معين يجبرنا على الرؤية، أن نكون نقديين (انتقاديين)."[٣] فالكاتب إذن يخرج عن السياق الثقافي بقصد تحفيز القارئ نقديا.

وإن كان الهدف من التغريب هو أن نصبح قادرين على رؤية الأشياء رؤية نقدية، أو رؤية غير مبرمجة اجتماعيا، وتم استخدم شخصيات أو نماذج خارجة عن النماذج الاجتماعية الحقيقية لتحقيق الغرابة، فإن ذلك يؤكد ارتباط أكثر أنواع الأدب خيالية بالواقع، حتى وإن بدا لنا أنهما مختلفان. وهذا الاختلاف ليس جوهريا وإنما هو ظاهري. كما أن لجوء كاتب لمثل هذه العناصر مرتبط بالمباشرة أو اللامباشرة في نقل رؤيته داخل العمل الأدبي، وهي مرتبطة إلى حد بعيد بمدى اتفاق أو اختلاف أيديولوجية النص، مع أيديولوجية السلطة/السلطات المسيطرة.

وقبل أن نعرض للأيديولوجيا وللخطاب، نود التوقف عند الفصل بين اللغة الأدبية الشعرية– والأسلوب الأدبي، وبين اللغة الاجتماعية المعيارية /العلمية– والأساليب التبليغية، وكيف أثر ذلك في تقييد مفهوم الأدبية حتى الستينيات من هذا القرن.

اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي مقابل اللغة المعيارية وأساليب التبليغ

يقول فاولر في تحديده للأسلوب: "إننا نتعرف على الأسلوب لأنه يبرز بطريقة ما"[٤]. فنحن نلاحظ الأشياء، سواء في الحياة اليومية أو في الأزياء أو في أسلوب الحديث وغيرها، لأنها "موسومة" بالمقارنة مع طرق أكثر اعتيادية أو أكثر التزاما بالقاعدة. لهذا، فإن خروج لاعب عن القوانين التي تحكم رياضة كرة القدم ستشد الانتباه، بينما الالتزام بتلك القوانين هو الشيء الاعتيادي. وكذلك الأسلوب، فإنه أيضا يصبح موسوما إذا كسر أو خرج على بعض القوانين المتعارف عليها أو التقاليد المعترف بها. وفكرة انحراف الأسلوب هذه من القضايا التي حظيت باهتمام دارسي لغة وأساليب النصوص الأدبية، ونتج عنها تطبيقات كثيرة تبين كيف أن الاستخدام اللغوي داخل النصوص الأدبية يختلف عن الاستخدام اللغوي خارج السياق الأدبي، وأصبح الأسلوب مرتبطا بالانحراف إلى حد كبير[٥].

وفي مجال الأساليب الأدبية، يعرف "العادي" أو المألوف Normal بأنه هو الأكثر استخداما إحصائيا. واللغة المستخدمة بكثرة هي الاستخدامات المتوقعة؛ لذلك، فإما أن اللغة الأدبية تلجأ إلى عناصر غير عادية وغير متوقعة مثل الاستعارات والمجازات والتشابيه، وإما أن عدم التوقع سينتج عن نص منظم بطريقة تجعله يبدو منحرفا عن الاستخدام العادي.

وتعود جذور هذا المفهوم للأسلوب إلى نظريات الروس الشكليين والتشيكيين من مثل: Shklovsky و Jakobson و Havranek و Mukarovsky الذين أصروا على الفصل بين اللغة الشعرية أو الأدبية واللغة العملية أو المعيارية التي طورت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. ومن القضايا المحورية لكيفية عمل الأسلوب عند هؤلاء قضية أمامية القول Foregrounding والأتمتة Automatisation[٦]. "والمقصود بالأتمتة استخدام وسائل لغوية معينة -منفصلة أو متصلة – لمناسبتها لغرض تعبيري معين. ومعنى ذلك أن الاستخدام نفسه لا يلفت الانتباه... وفي المقابل فإن الأمامية هي استخدام وسائل لغوية بطريقة معينة تجعل هذا الاستخدام نفسه جذابا للاهتمام وينظر إليه وكأنه غير مألوف، خال من الأتمتة"[٧].

وفي مقالة كلاسيكية نشرها موكاروفسكي Mukarovsky عام ١٩٣٢، جادل بأن اللغة الشعرية تهدف إلى "الأمامية" أو قمة جذب الانتباه، أي "التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية". وبالنسبة له "فإن تحريف العادي (المألوف) ... هو جوهر الشعر". كما أن موكاروفسكي يبطل استنتاج Havranek عن أمامية القول ليجادل بأن اللغة الشعرية لا تتواصل بنفس الطريقة المناسبة للغة العادية، وأن هدفها الرئيسي هو الإحالة على نفسها وأن تبلغ بالدرجة الأولى نفسها: "اللغة الشعرية لا توظف لخدمة التبليغ ولكن لتجعل في المقدمة فعل التعبير، فعل الكلام نفسه"[٨].

ومن العقبات الرئيسية في تحديد مفهوم الأمامية، مشكلة تحديد وقياس ما هو متوقع/ مألوف، وبالتالي كيفية عمل هذا المفهوم. والباحث الذي يقوم بتحليل أسلوبي قد يستطيع رصد الانحرافات في قصيدة، أو نص قصير، ولكنه سيجد صعوبة كبيرة في رصد الانحرافات في النصوص الطويلة من مثل الرواية. بالإضافة إلى أن "تحديد العادي سيكون انطباعيا"[٩]، وتحديد الانحراف سيختلف من متعامل مع النصوص لآخر، حسب معرفة كل شخص باللغة والاستخدامات. وقد قادت محاولة تعريف اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية، وما يميزها عن غيرها من مثل اللغة العلمية أو اللغة المعيارية، إلى ظهور نظرية "الخروج"، التي تنص على أن اللغة الأدبية تتجاوز تخرج على – أساليب الاستخدام اللغوي والتراكيب المألوفة، وأن هذا الخروج هو الذي يعطي اللغة الأدبية خصوصيتها، وهو الذي يؤثر بالتالي في القارئ. والنظرية لا تحدد كيفية قياس هذا الخروج، ولا تحدد ما هو مألوف. كما أنها لا تحدد إن كان المألوف يحدد من خلال النص الواحد، أو النوع الواحد، أو عن طريق كاتب، أو مدرسة، أو مرحلة. كما أنها لا تحدد مستوى الخروج: فهل هو صوتي، أم معجمي، أم دلالي، أم نحوي، أم خطابي؟...الخ. ولا تحدد إن كان الخروج على أحد هذه المستويات هو خروجا حقيقيا، أم لاس. والمشكلة الأكبر التي واجهتها هي: إن كان مقياس اللغة الأدبية أو الشعرية هو الخروج، فأين يقع النص الذي كان يتميز بالخروج على ما هو مألوف في عصر سابق، لكنه يتوافق مع المألوف في العصر الحديث؟ والسؤال الأهم: ما موقع المستقبل والمرسل في كل هذا؟ هذه أسئلة لم تجب عنها مثل هذه النظريات.

وقد أشار كل من Sinclair[١٠] و Halliday[١١] إلى أن غير المألوف هو الانزياح Deflection وليس الخروج Deviation كما ظنه أو تعامل معه البعض. ويمكن تعريفه بأنه تركيب يضم جزئيات أو عناصر ليست في ترتيبها الطبيعي؛ مما يعني أنه لا يوجد خروج نحوي أو كسر لقاعدة، وأن الأمر مجرد انزياح طفيف عن التسلسل المتوقع، يوظف لوسم اللغة أسلوبيا. فمثلا، تقديم الجار والمجرور في قولنا: "في حزيران سأسافر إلى لندن"، مقارنة مع الترتيب الأكثر اعتيادية في قولنا: "سأسافر إلى لندن في شهر حزيران"، لا يعني أن المقولة الأولى خارجة على الترتيب، ولكنها منزاحة، وموسومة أسلوبيا فقط.

وهذه النظريات تحيل سر فاعلية اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي إلى الغرابة، أو الشذوذ، أو الانحراف، أو الانزياح، وتتناسى أن أدبية الأسلوب وأدبية اللغة لا تنتج في كثير من الحالات عن هذه المعطيات، وإنما عن الالتزام بما هو عادي/مألوف، وبالتالي فإنها تعجز عن تفسير أدبية كثير

من النصوص التي التزمت بالتقاليد المتبعة لغويا وأسلوبيا. ومثل هذا العجز عن التفسير لهو دليل على الحاجة إلى تعديل النظرية. ففكرة الغرابة أو الانحراف، واستخدامهما لوسم النص أسلوبيا، ليست ذات أهمية إلا إذا ربطناها بالسياق، وبالمشاركين في إنتاج واستقبال النص، وظروف التفاعل بينهما.

ولقد تنبه عدد من الباحثين إلى تعقيد موضوع المألوف من مثل رفاتير Riffaterre[١٣] وHalliday[١٤]، وأشارا إلى وجود قواعد مبنية داخل السياق الأسلوبي الذي تستخدم فيه اللغة، تكون هي المألوف أو العادي. وبكلمات أخرى، فإن الأسلوب ينتج عن المغايرة بين الوسائل الأسلوبية الممكن إدراكها حسيا أو عقليا، وبين القوانين المبنية داخل لغة العمل كاملا. فالانحراف الذى يوصف من خلال علاقته بـ (أ) نظام مألوف موجود داخل النص وبـ (ب) نظام غائب عن النص.

وعلى سبيل المثال، فإننا لو قرأنا نصا يعتمد في معظمه على أسلوب المبني للمجهول، أو في بنائه على استخدام الجملة الاسمية أو الفعلية، أو أن الجمل فيه تبدأ بالظرف، وغيرها من الأساليب، فإن هذا يسمى بالسياق الأكبر Macro-Context. وإن وجدنا أن فقرة معينة داخل النص تتبع أسلوبا مختلفا، كأن يستخدم الفاعل بدلا من المبني للمجهول، أو أن تكون الجمل فعلية في هذا الجزء بينما هي اسمية في بقية النص، أو أن تكون فقرة من الجمل إنشائية في نص معظمه جمل إخبارية، فإن هذا يسمى بالانحراف الداخلي، أو السياق الأصغر Micro-Context. وأى من هذه الأساليب ليس خروجا على النظام اللغوي العام، ولكنه انحراف أو انزياح عن السياق الأكبر للنص ذاته.

وعلى سبيل المثال، فلننظر إلى [الآيات ١-١٤] من سورة التكوير، حيث يقول عز وجل: ﴿**إذا الشمس كورت° وإذا النجوم انكدرت° وإذا الجبال سيرت° وإذا العشار عطلت° وإذا الوحوش حشرت° وإذا البحار سجرت° وإذا النفوس زوجت° وإذا الموءودة سئلت° بأي ذنب قتلت° وإذا الصحف نشرت° وإذا السماء كشطت° وإذا الجحيم سعرت° وإذا الجنة أزلفت° علمت نفس ما أحضرت**﴾، نجد أن معظم الآيات في هذه السورة قد اتبعت أسلوب الشرط باستخدام الأداة إذا، ثم اسم الشرط، ثم الفعل الماضي المبني للمجهول. وهذا الترتيب البنائي للجمل هو النظام الداخلي الذي يحكم الجمل وبالتالي النص: السياق الأكبر. ونجد أن بعض الآيات خالفت هذا الترتيب أو النظام مثل [الآيتين ٩، ١٤]، وكونت السياق الأصغر، الذي خالف نظام السياق الأكبر، لكنه لم يخرج على النظام اللغوي العام. فالأسلوبان: الأول والثاني، من الأساليب المألوفة في اللغة العربية. والقارئ للسورة يصبح متآلفا مع أسلوب الشرط، ويتوقع أن يكون هو الأسلوب المتبع في بقية السورة. لكنه حين يصل إلى الآيات التي تخالف ما يتوقعه، فإنها تترك في نفسه أثرا: صوتيا ودلاليا وتأويليا، يؤثر في الوظائف التي يؤديها هذا التركيب المختلف. وكما يتضح من هذا المثال فإن النص الواحد يحتمل تعدد الأساليب، وأننا لا نستطيع الحديث عن أسلوب واحد داخل النص الواحد، وإنما عن عدة أساليب، تقيم علاقات فيما بينها داخل النص الواحد، وأن التفاعل الناتج عن علاقات هذه الأساليب بعضها ببعض هو ما يؤثر في عملية الاستقبال.

وقد ذهب فريق للتعامل مع الأسلوب على أنه وسيلة للزخرفة، وعَدُّوه عاملا إضافيا لا يؤثر في المعنى المقصود أو المرسل[١٤]. وهذه المجموعة ترى في الأسلوب وظيفة واحدة، هي تأكيد الرسالة ليس إلا. فالأسلوب بالنسبة لهم هو إضافة، لا يغير من معنى القول، فإذا تغير ترتيب المفردات في الجملة، فإن المعنى لن يتغير بالضرورة. ومن هذا المنطلق، يصبح الاختلاف في النمط اللغوي ليس إلا تزيينا، وعليه، فإن الأسلوب لا يضيف شيئا للنص إلا التأكيد على المضمون. ونتجت عن هذه النظرة مقولة "اللغة تعبر والأسلوب يؤكد"[١٥]. وبينما تصدق هذه المقولة على الجملة المنعزلة، التي لا تنتمي لنص محدد، ولا تقوم بتأدية وظيفة داخل سياق النص، فإنها لا تصلح لتفسير اختلاف الأساليب داخل النص الواحد.

وما يلاحظ على هذه النظريات جميعا، وإن لم تصرح به، هو النظر للأسلوب بكونه علائقيا. فالأسلوب لا يتحدد بالرجوع إلى المضمون، أو نمط محايد واحد، أو لتركيب لغوي، أو

لسياق ثابت، ولكن بالرجوع إلى بناء علائقي ينتج سلسلة مترابطة من التأثيرات ضمن كل بعد، وهذا ما تركز عليه تحليلات الخطاب. لذلك، فإن نظريات الأسلوب بوصفه انحرافا، أو الأسلوب بوصفه زخرفة لا تفيد. وبالمقابل، فإن وصف الأسلوب يمكن أن يتحقق إذا تمكنا من التعرف على التقاليد السياقية خاصة بالنص، والتقاليد المرتبطة بالنوع. وهذا لا يعني أن الكاتب غير قادر على خلق أسلوبه الخاص، أو أساليبه خاصة، ولكن يعني أن التقاليد التأسيسية للنوع تقيد مجموعة العناصر الممكن توافقها في نص ما. وبالطبع، فإن القيود تختلف باختلاف نوع الكتابة، واختلاف الخطاب. وحين ننظر لهذه في سياق التقاليد والعادات النصية التي تحدث عنها تودوروف عام ١٩٧٣ في حديثه عن الأدب والأسلوب، نجد أن "نوع خطاب معين يتضح من خلال قائمة القوانين التي يجب عليه اتباعها. فالسونيته، على سبيل المثال، تتميز بتقييد إضافي على وزنها وقافيتها. والخطاب العلمي كقاعدة يمنع استخدام الفعل بصيغة المتكلم أو المخاطب...وقد أصبح من البديهي أنه لا يوجد قاسم مشترك عام لكل أنواع الإنتاج الأدبي...كل نوع من الخطاب يشار إليه عادة بوصفه أدبا، يتضمن صلة غير أدبية، تشبهه أكثر مما تشبهه بعض الخطابات الأدبية الأخرى"[١٦]. وهذا يعني أننا نستطيع تحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية مستخدمين تحليل الخطاب، لنوضح تأثير تقاليد النوع وتقاليد الخطاب فيها لغويا وأسلوبيا.

وكما هو واضح من هذه اللمحة السريعة، فإن معظم النظريات وجهت اهتمامها للغة الأدبية– الشعرية ـ وتجاهلت اللغة الاجتماعية التبليغية/المعيارية/العلمية– أو لنكن أكثر دقة، اهتمت باستخدام اللغة في مجال الأدب، وتجاهلت استخدام اللغة في المجالات الأخرى، وكانت النتيجة أن حدث فصل بين الاستخدامين. ولم يقف الفصل عند هذا الحد، بل تجاوزه للفصل بين أنواع أدبية وأخرى غير أدبية، ثم الفصل بين الخطاب الأدبي والخطابات الأخرى، مما ساعد في تأكيد الفصل بين الأدب والواقع. وقد نبه تودوروف في مقالته السابقة، إلى أن الفصل بين الأدب وغير الأدب يمكن أن تستبدل بـ "نماذج لأنواع الخطاب المختلفة". فهناك تقاليد منتظمة في استخدام اللغة ضمن عدة سياقات ومواقف. وإذا كانت الاختلافات الأسلوبية في النصوص تؤخذ بعين الاعتبار، فإن أحد أهم العوامل التأسيسية ستكون وظائف هذه الشفرات والتقاليد واستخدام اللغة لتتناسب معها أو لتختلف معها. وإذا ما أخذنا أيضا أن قارئ النص يضيف عليه من خبراته ومعرفته، فإن المعنى الذي يخلقه القارئ نتيجة تعامله مع نوع أدبي، أو نوع غير أدبي، إنما يشير إلى وجود توقعات سابقة لديه، ومن هنا تبرز أهمية دراسة توقعات القارئ نوعيا، وأهمية إدراك الكاتب لهذه التوقعات.

فمثلا، حين نتحدث عن الرواية، أو عن القصة القصيرة، أو عن السيرة الذاتية، فإن القارئ وقبل أن يبدأ بالتعرف على النص، تكون لديه توقعات ناتجة عن التقاليد المتبعة في كتابة هذه الأنواع: قارئ الرواية يتوقع وجود عناصر تختلف عما يتوقعه قارئ المسرحية أو قارئ القصة القصيرة أو القصيدة. وهذه التقاليد يتم التعبير عنها من خلال توظيف اللغة، الذي يختلف من نص لآخر نتيجة هذه التقاليد. وهذا الاختلاف في التقاليد هو الذي يخلق اختلاف اللغة المستخدمة في القصيدة، عن لغة الرواية، عن لغة التقرير العلمي، عن لغة البحث اللغوي، عن لغة النشرة الجوية، عن لغة القصة القصيرة، عن لغة الدعاية التلفازية، عن لغة خطبة الجمعة..إلخ. وبما أن أساليب كتابة النصوص محكومة بالتقاليد فإن أساليب قراءة النصوص لا بد أن تكون متأثرة بتلك التقاليد أيضا.

كما أنه من الضروري أن نميز بين التعامل مع اللغة نصا، وبين التعامل معها خطابا. "فدراسة اللغة نصا يستلزم دراسة كل الوحدات التبليغية المتماسكة من حيث التركيب البنائي والدلالي، والذي يمكن أن يكون مكتوبا أو شفويا. وإلى حد ما، فالنصوص يمكن اعتبارها وسيلة لنقل الخطاب...أما الخطاب فهو العملية المعقدة من التفاعل اللغوي بين المتحدثين والمستقبلين للنص"[١٧]. لذلك، فإن دراسة اللغة خطابا تستوجب الاهتمام بمواقع المشاركين في تبليغ المعلومات، والتأثير الذي ينجزونه من خلال النص، والسياقات التي يؤدى ضمنها الخطاب. أو كما يقول Fairclough: "عندما ننظر للغة بوصفها خطابا وممارسة اجتماعية، فإن الواحد منا يلزم نفسه ليس فقط بتحليل النص، ولا بتحليل عمليات الإنتاج والتلقي، ولكن بتحليل العلاقات بين النص، والإجراءات، وظروفها الاجتماعية المتعلقة بظروف السياق الموقفي المباشر، والمتعلقة

بالظروف الأبعد خاصة بالتراكيب الاجتماعية والمؤسساتية"[١٨]. وهذه العناصر غير اللغوية عادة ما تنعكس من خلال بناء الجمل، وبالتالي النص الذي يصدر. أو أن الوحدات اللغوية تستجيب لوظائف الخطاب، فتوفر وسائل التعبير الشخصي، والعلائقي بين الأفراد، والارتباط بالسياق، المتحققة جميعا من خلال الخطاب.

ونأتي إلى مصطلح "الأدبية". ونبدأ بالإشارة إلى أن صفة الأدبية لا تقتصر على الأنواع التي تذكر عادة بصفتها أدب، من مثل القصة والرواية والقصيدة والمسرحية وغيرها، مما هو متفق عليه، وإنما الأدبية صفة يمكن أن نطلقها على نصوص أخرى، من مثل الخطاب السياسي والدعاية التلفزيونية والنشرة الجوية والحديث اليومي. وتحديد ما إذا كان النص أدبيا أم لا، لا يرتبط برأينا فيما إذا كان ينتمي لإحدى تلك الأنواع أم لا، وإنما بمدى موافقة النص لتقاليد النوع الذي ينتمي إليه ومدى تحقيقه للأغراض التبليغية والأيديولوجية والخطابية المستهدفة. ومن هنا فإن الخطاب السياسي، أو الدعاية، أو أي نوع كتابي آخر يصبح أدبيا إذا ما التزم بتقاليد نوعه أولا، وإذا حقق من خلال ذلك النوع أهدافه ثانيا. ولعل ما يدفعنا لهذا الرأي هو أن الكثير من الخصائص التي اعتاد النقد أن يجعلها من خصائص الأدب نجدها في نصوص لا تنتمي إلى هذا النوع. فمثلا استخدام المجاز، والاستعارة، والكناية، والبديع بأنواعه، والغموض، والإيقاع، وغيرها من الخصائص، نجدها كثيرة الاستخدام في النصوص التي لا تعد أدبية. كما أن التأثير الذي تخلقه النصوص المنظور إليها بوصفها أدبا، من قبل بعض النقاد، يمكن أن تخلقه كتابات أخرى، يراها النقاد غير أدبية.

وقد يرى البعض في هذه النظرة تعقيدا أو خروجا عن المصطلح الشائع. وهذا صحيح إلى حد ما، خصوصا إذا تعاملنا مع مصطلح الأدبية القائم، وكأنه لا يشكل عقبة للقارئ أو المؤلف أو الناقد. والحقيقة أن مصطلح الأدب لم يثبت على حال منذ وجد، سواء في الثقافة العربية أو الثقافات الأخرى، إذ يتغير من عصر لأخر، ومن بيئة لأخرى. وتحول المفهوم يضع أمامنا عقبة كبيرة في كيفية التعامل مع نصوص كانت خارج إطار الأدبية في مرحلتها التاريخية، ولكنها تدخل ضمن الأدبية الحديثة، نتيجة تغير مدلول المصطلح، والعكس صحيح.

ففي فترات تاريخية سابقة كانت الأعمال التي تكثر من استخدام البديع هي الأكثر قبولا، بغض النظر عن الظروف التي قادت إلى هذا التفضيل، فهل نحكم على تلك الأعمال بأنها غير أدبية نتيجة تغير المعايير النقدية؟! ثم ماذا عن الاختلاف الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي مر به العالم العربي، والذي أثر فيما يمكن اعتباره أدبا وما يخرج عن ذلك؟! فبينما نجد أن الغزل العذري من الموضوعات التي لا تخالف القيم الثقافية إلى حد كبير وعبر مراحل تاريخية مختلفة– نجد أن غزل الغلمان أو الغزل الصريح يُعَدّ خروجا على القيم السائدة في فترات أخرى؛ فهل نحاكم الأدب حسب المعايير النقدية فقط؟ أم أن المعايير غير النقدية، من مثل القيم الاجتماعية والدينية والسياسية تؤثر في قبول ورفض بعض الأعمال، حتى وإن كانت تتفق مع المعايير النقدية الفنية لذلك النوع؟!

يمكننا أن نتدرج في هذه القضية لنقول بأن ما يُعَدّ أدبا في منطقة ما من العالم العربي، يرفض أدبًا في مناطق أخرى، ويصنف تحت منظومة أخرى، فهل هو أدب أم لا؟! ولماذا توجد تصنيفات مختلفة ضمن الأدبية نفسها، حيث نجد "الأدب الشعبي"، و"الأدب"، مما يوحي بمفهوم "الرفيع"؟! وماذا عن مفهوم النوع الواحد في سياقات ثقافية معاصرة ومختلفة، كالرواية؟ فهل الرواية واحدة في مصر وسوريا وإنجلترا وأمريكا واليابان؟! وإن كانت الإجابة بنعم، فلماذا لا توجد بعض أنواع الرواية في العالم العربي من مثل رواية الخيال العلمي أو الروايات العاطفية غير المترجمة– إن لم تكن الاختلافات الثقافية والمحلية الأخرى هي السبب في ذلك الغياب؟ وإذا كان مصطلح الأدبية، يسمح لبعض الأنواع بأن تنتمي إليه ويرفض بعضها الآخر، فماذا يكون مصير تصنيف الأنواع الأدبية الجديدة أو المتجددة؟ ولعل حال الرواية العربية في بدايات القرن العشرين لخير مثال على قصور مثل هذا التصنيف في احتواء التغيرات والتحولات التي تمر بها الثقافات، وبالتالي النصوص، ولو كان مفهوم الأدبية بذلك الجمود، لبقيت الموشحات الأندلسية وشعر التفعيلة خارج حدود الأدبية اليوم.

إذن، مفهوم الأدب بشكل عام، ومفهوم النوع الواحد بشكل خاص، يتغيران ويستجيبان لعدد من العوامل. ولعل أهم العوامل التي أثرت في مفهوم الأدبية كما هو قائم اليوم، هي تلك الدراسات اللغوية والأسلوبية التي فصلت بين استخدامات اللغة والأساليب، فجعلت بعضها أدبيا وبعضها الآخر غير أدبي، وبخاصة دراسات الشكليين الروس، الذين شاركوا الرمزيين في بدايات القرن العشرين إيمانهم بالاستقلال الفني (الجمالي)، والعزل التاريخي بين الفن والأدب عن بقية أنواع الخطاب، والذين حاولوا تحديد "شعرية الأدب"، وتفسير "الأدبية"، بطريقة مختلفة حين اختلفوا مع الذاتية الغامضة، والانطباعية، التي استخدمها الرمزيون في الحديث عن الأدب، فخلصوا إلى عزل الأنواع الأدبية ومتعلقات النصوص بطرق علوية بحتة، وقادوا إلى خلق مقولات ما زالت تؤثر في رؤيتنا للأدب، كمقولة أنه لا يوجد مضمون أدبي: لا يوجد موضوع ينتمي بالتحديد للأدب، والتي قادت إلى ربط الشعرية والأدبية بالكيفية، التي قادت إلى تركيز الاهتمام على الأسس اللغوية، وبذلك كانوا قد رسموا معالم العلم الجديد للغة لخدمة أدواتهم الوصفية والنظرية[19].

إن الاهتمام بنمط لغوي واحد ـ هو المكتوب- وأنواع كتابية محددة ـ هي النصوص الأدبية من رواية وقصة وقصيدة وغيرها- جعل مجال دراسة اللغة محصورا على.تلك النصوص حتى بدايات الستينيات، حين تنبه عدد من الدارسين إلى ضرورة الاهتمام باستخدامات لغة الحديث اليومي، ولغة الصحافة، ولغة السياسة، ولغة الإعلان، والربط بين تلك الاستخدامات وبين استخدام اللغة في النصوص المكتوبة وبخاصة "الأدبية". وقد أثمرت تلك المحاولات دراسات كثيرة أدت دورا بارزا في تغيير نظرتنا لأدبية اللغة، وبالتالي في انزياح مفهوم الأدب بشكل عام. ونتيجة لهذا الانزياح في مفهوم الأدبية قدم Carter and Nash[20] و Carter[21] طريقة أخرى لتحديد أدبية النص وهي ما أسمياها Continuum حيث لا توجد قاعدة فاصلة بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، ويستدلان على ذلك بأن بعض الاستخدامات اللغوية تتسم بأدبية أعلى من غيرها. ويصران على أن أحد العوامل المهمة التي تحدد أدبية النصوص تعود إلى اختيار القارئ بأن يقرأها بوصفها نصوصا أدبية أو غير أدبية، والتي تعرض لنقاشها عدد من النقاد[22]. وقد قدم كارتر وناش عدة خصائص يمكن أن تحدد مدى أدبية النص، وهي[23]:

١ـ الاستقلالية. النص الذي لا يحتاج إلى الاعتماد على نص آخر أو وسيط آخر لقراءته يعد أكثر أدبية من النص الذي يحتاج إلى غيره أو يعتمد عليه. فالنص الذي يحتوي على مختصرات، أو الذي يحيلنا إلى نص آخر، أو إلى سند خارجه، يكون أقل استقلالية، وبالتالي أقل أدبية من النص الذي يعتمد على نفسه بخلق عالم له مرجعيته داخل النص. وهذا لا يعني أن النص منعزل عن المحيط السياسي والثقافي والاجتماعي الذي يتعامل معه، ولكنه منفصل عن غيره من النصوص، أي ليس بحاجة إلى نصوص أخرى ليتم فهمه.

٢ـ إعادة التسجيل. والمقصود بذلك أنه لا توجد كلمة، أو تركيب، أو نص، يمكن منعها من الاستخدام داخل النص الأدبي. مثلا، اللغة ذات السجل القانوني يمكن أن تصبح من مكونات النص الأدبي، عن طريق العلاقات والوظائف التي تؤديها داخل النص، وكيفية ربط هذه بالعمل ككل. وهذا يعني أن كل سجل لغوي يمكن أن يكون أدبيا إذا ما أعيد التسجيل Re-Register ، فتصبح اللغة المنتمية إلى السجل القانوني سابقا، منتمية إلى السجل الأدبي لاحقا. وهذا يبطل مقولات اللغة الشعرية، واختلافها عن اللغة العلمية، لأن المحدد الأول لأدبية اللغة هو علاقات اللغة ضمن السياق وليس بمعزل عن السياق.

٣ـ تداخل وكثافة مستويات الدلالة Semantic Density. وهذه من أهم الخصائص المحددة. حيث إن النص الذي ينتج من تفاعل إضافي بين عدة شفرات متراكمة، وعدة مستويات، يعد أكثر أدبية من النص الذي يوظف مستويات أقل، أو الذي لا يربط، أو الذي لا يحسن ربط العلاقات بين مستوياته المختلفة، حتى وإن كانت تلك المستويات موجودة فيه. على سبيل المثال، حين نجد في النص مقارنة بين حالتين، وتصبح هذه المقارنة متمثلة في الأصوات، والألفاظ، والتركيب، والمكان، والزمان، فإن النص يكون نصا أدبيا. وهذه المقارنة تخدم في النهاية الرسالة التي يحتويها النص. والقارئ بوصفه المستقبل للنص هو الذي يحدد أدبية النص أو غير ذلك، وهذا يعتمد في النهاية على وعي القارئ، ومعرفته، وإدراكه لهذه الجوانب. فإذا كان القارئ جاهلا بها، فإنه لن يقدر قيمة النص الحقيقي، وإن كان عارفا بها فإنه يستطيع وضع إصبعه على مواطن الأدبية في النص، وهذا هو دور الناقد المبدع أو القارئ المبدع.

٤ـ تعدد المعاني. وهذه الخاصية لا تنطبق على النصوص غير الأدبية، لأنها عادة ما تهدف إلى تحديد الهدف التبليغي بوضوح، كما هو الحال في كثير من عناوين الصحف والإعلانات المباشرة، وإن لم تخل من أهداف أيديولوجية قد تؤثر فيها. فالنصوص التي تستخدم للإعلانات تحتمل تعدد الدلالة لا تعدد المعنى، لأنها قد توحي بالتناص مع نصوص أخرى، وقد تصبح مصطلحا أو عبارة متداولة تتناقلها الألسن لإيحاء تحمله، ولكنها تبقى محدودة المعنى[٢٤]. أما النص متعدد المعاني، فهو الذي لا تقف مكوناته المعجمية عند التأويل الأول، لأن الدلالة دائما متوافرة للتحول والتوالد، والمضمون لا يستقبل لذاته، ولكن بوصفه علامة حاملة لشيء آخر.

٥ـ التفاعل المنزاح: Displaced Interaction. وهو الذي يسمح للمعنى بالظهور بشكل غير مباشر، أو بشكل ملتو، أو بشكل منحرف. وهذا النوع من النصوص لا يطلب فيه من القارئ أن يمارس فعلا بعينه، باستثناء المصاحبة الذهنية للنص في أثناء محاولته تأويل أو استخلاص الرسالة. وهذه هي مميزات النص الأدبي. أما النص غير الأدبي فهو الذي يتوجه للقارئ بالقيام بأفعال محددة ومعينة. وقد يتغير المعنى بتعدد القراءات وقد تتعدد التفسيرات وهذا هو سر أدبية النصوص.

هذه الخصائص تقودنا إلى ضرورة دراسة كل ما هو مكتوب وغير مكتوب، باعتباره وحدة تعبيرية تنتمي إلى منظومة نوعية ما، لإبراز الدور الذي تلعبه اللغة والأسلوب والنوع في تحديد علاقة القارئ بالرسالة (المكتوبة، المحكية)، وعلاقة المؤلف بالرسالة (المكتوبة أو المحكية)، وعلاقة المرسل (الكاتب أو المتحدث) بالمتلقي (القارئ أو المستمع). وإذا قبلنا بهذه المحددات لمعنى الأدبية، فإن كثيرا من النصوص التي لا تعد أدبية، حسب المعايير النقدية القائمة، يمكن أن تدخل إلى حقل الأدبية. ولكن، لا بد من إدخال عنصر آخر لمحور الأدبية، وهو الإبداع الأدبي، والذي سيساعدنا في النظر إلى الأعمال الأدبية من منظور آخر. والمطلع على الدراسات الأسلوبية واللغوية يعرف أن الإبداع يتم عن طريق ومن خلال اللغة، لكنها ليست المحدد الأساسي وإلا لأصبح التلاعب باللغة هو دليل الإبداع، ويعرف أيضا أن الأسلوب مهما تميز لا يخلق عملا إبداعيا، و"الشيء المهم الذي يتم إبداعه هو المعرفة الجديدة. فالقارئ ينتهي من قراءة الرواية، أو القصيدة، وهو يشعر بأنه أعطي معرفة لم تكن لديه من قبل، أو في أكثر الأحيان، بأنه مر بتجربة أتاحت له رؤية جديدة لمشكلة مألوفة أو لموضوع ما. هناك إحساس بتركيز كامل، ودقة متناهية في تقديم الفكرة، وهذا هو الذي يجعل الفكرة استثنائية"[٢٥].

من هذه المقولة، نستنتج أن العمل الأدبي هو ذلك العمل الذي يقدم لنا ثلاثة أشياء معا: المعرفة الجديدة، وأسلوب التقديم لتلك المعرفة، وتحقق التفاعل بين المرسل والمستقبل. ولا يعني هذا أن الموضوعات التي تطرق إليها الكتاب من قبل هي موضوعات مستهلكة. لكن المعرفة الجديدة تنتج عن الطريقة التي يستخدم فيها الكاتب اللغة ليحلل الموضوع بطريقة إبداعية-جديدة. وهذا يتطلب الوقوف على عدة قضايا من مثل علاقة الفرد بالتكوين الاجتماعي، وعلاقة هذا التكوين بالعالم، وعلاقة كل ذلك باللغة. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن اللغة التي نكتب بها هي اللغة ذاتها التي يفرزها الواقع، والتي تكون مشبعة بفرضيات المجتمع، ونظرياته، وأيديولوجياته القائمة والمتوارثة، والتي تخدم مصالح خطاب معين، والتي وإن قاومها الكاتب، أو حاول إعادة بنائها، تبقى غير منقطعة عن تاريخها وواقعها وتأويلاتها، بل تدخل معها في علاقات تأثر وتأثير.

إن الفرق بين اللغة الأدبية والمعيارية إنما ينتج عن الوظائف المختلفة التي يؤديها النص، لا عن اختلاف اللغة نفسها. وإذا ما تجاوزنا الوظيفة الأولى للغة: نقل رسالة ما، سواء في الحديث اليومي أو في النصوص الأدبية، وإذا بحثنا عن أسباب الاختلاف الأخرى، فسنجد أن اللغة توظف لأغراض أخرى لا تتحدد باللغة المستخدمة نفسها، وإنما بالسياقات المكانية والزمانية والعلائقية التي تربط بين المستقبل والمرسل. كما أنها ناتجة عن التقاليد النصية المتبعة، والتي تحكم اللغة ضمن سياق النوع، ولا نغفل دور الأيديولوجيا الذي سنبينه بعد قليل.

من هنا تبرز أهمية التركيز على:

١ـ التقاليد النصية، وضرورة توسيع مجال الدراسات الأسلوبية واللغوية لتضم المؤثرات السياقية.

٢ـ توظيف إستراتيجية وصفية تنظر للنص الأدبي باعتباره "مجالا" لإجراءات تحليلية، تسمح لمكوناته بالخضوع للمناقشة كغيره من النصوص، كي يتاح للمحلل المجال لإبراز جميع مميزات النص خاصة، بغض النظر عن كونه أدبيا أو غير ذلك.

وبذلك لا نستطيع أن نستمر في مقولات السياق الخيالي والسياق الواقعي للأدب، ويفضل استخدام سياق الخطاب الواحد وعلاقته بسياقات الخطابات الأخرى؛ لأن تلك العلاقة ـ ضدية أو مختلفة أو متفقة، مع الخطابات السلطوية المختلفة ـ هي التي تؤثر في مدى ربطنا العمل الأدبي بالواقع أو إبعاده عنه، غالبا لأغراض أيديولوجية بحتة. وهذا يفسر أيضا عملية التفاعل مع العمل أو النص، فيقبل أو يرفض، يمدح أو يدان، ينشر أو يمنع، حسب نظرية التصارع بين الأيديولوجيات، وبالتالي الخطابات التي هي من صميم الواقع.

الأيديولوجيا وعلاقتها باللغة والأدب

نقاش الأدبية تركز حتى الآن على خصائص النصوص الداخلية -الأسلوبية واللغوية- ولم نعط السياق الاجتماعي والثقافي، الذي ينتج فيه النص قدره من البحث. وبالرغم من أن مكونات النص هي التي تحدد أدبيته أو ضعف هذه الأدبية فيه، فإن النص لا يعيش في فراغ أو عزلة عن المحيط السوسيو- لغوي الذي ينتج ويقرأ في ظله. وبما أن قراءة النصوص تختلف من قارئ لآخر، ومن عصر لآخر، وبما أن الأفكار لا توجد بنفسها، ولا توجد عبثا، وإنما هي منتجة ومتكررة، ضمن سياقات ثقافية واجتماعية معينة، بواسطة مستخدمي اللغة، الذين يأخذون مواقع مختلفة من هذه السياقات، فمن الضروري دراسة علاقة الأيديولوجيا باللغة، وكيفية عمل الأيديولوجيا من خلال اللغة. وذلك لأن "الأيديولوجيات مرتبطة بشدة باللغة لأن استخدام اللغة هو أكثر أشكال السلوك الاجتماعي شيوعا، ولأن شكل السلوك الاجتماعي هذا يعتمد بشدة على افتراضات الفطرة"[٢٦] Common-sense.

ولعل نقطة البداية هي علاقتنا بالعالم المحيط بنا، والتقسيمات التي نفرضها عليه من خلال تسمية الأشياء، وتصنيفها، لتسهيل تعاملنا معه. وهذا التصنيف يبدو لنا وكأنه طبيعي، أو أنه انعكاس للعالم الفطري، بالرغم من أنه فرض لمقولات نصنعها بأنفسنا. وهذه التصنيفات والتقسيمات، مع ما تحتويه من أفكار ورؤى للعالم، يتم ترسيخها في المجتمع والثقافة عن طريق اللغة. فاللغة إذن وسيلة فعالة في نقل الأفكار الراسخة اجتماعيا. وبما أننا نتعلم اللغة عن طريق التقليد بالدرجة الأولى في سن الطفولة، فإننا نحمل مع هذه اللغة الأفكار المفروضة على العالم، من وجهة نظر الجماعة التي ننتمي إليها، وليس من وجهة نظرنا خاصة، أو من منظور جماعة أخرى. والأهم من ذلك أن اللغة تصبح وسيلة من وسائل تعزيز وصيانة الأفكار المتوارثة. وهذه الأفكار المتوارثة تختلف من ثقافة لأخرى؛ لأنها ناتجة عن القيم المجتمعية المفروضة على العالم، وليس عن العالم الحقيقي.

ومن هنا، فإن الشفرات التي تحملها اللغة تضع أمامنا مشكلتين: مشكلة الشرعية Legitimation والتعود Habitualization. وبالنسبة للمشكلة الأولى، فعلينا أن نتذكر أن المصطلحات التي يكتسبها الفرد تحمل الشفرات الاجتماعية، وليست الشفرات المنتجة على مستوى الفرد، وهذا الإنتاج المجتمعي يمنحها شرعيتها. وهذه المصطلحات عادة ما تمثل المعاني والتراكيب التي تخدم مصلحة الطبقة أو المجموعة المسيطرة التي تبتدعها. ولأنها القوة المسيطرة فإن المصطلحات/اللغة تكتسب الشرعية، وتصبح المعاني اجتماعية. لهذا، فإن كتابًا من مثل George Orwell[٢٧] قد بينوا خطورة اتباع معاني بعض المصطلحات، من مثل "العنصر" و"المساواة" و"القانون" ، لأنها لم تبتدع لخدمة مصالح الفرد، وإنما لخدمة مصالح الذين ابتدعوها. وذهب أورول إلى أبعد من ذلك، ليضع اللوم على اللغة الجاهزة، المتوارثة بمعانيها وقوالبها، والتي تؤدي إلى كسل التفكير وعدم الدقة، وهذا هو المقصود بالتعود. أي أننا نعتاد على استخدام اللغة بطريقة أتوماتيكية دون التفكير بما تحمله من أيديولوجيات أو معايير خفية. وتصبح الاستخدامات الأتوماتيكية للغة مثل التعود على الوقوف عند إشارة المرور حين يظهر اللون الأحمر، أو الانطلاق حين يتحول إلى أخضر، لأننا نبرمج أنفسنا على قبول هذا النظام، وبذلك نقلل من إمكانات استخدام الوعي النشط فيما نقول أو نستخدم. أما المبدع – المنتج والمستقبل – فإنهما يقاومان هذه الأتوماتيكية وهذا التعود. المبدع يقاوم أتوماتيكية الاتباع، والقارئ يعي هذا ويبتعد عن أتوماتيكية الاستقبال. ويصبح كل منهما كمن يريد تجاوز مقطع مروري متشعب، لا تحكمه إشارات المرور،

وعليه أن يستخدم حواسه جميعا ليعبر بسلام. لذلك فالمرسل والمستقبل لا يتجاوزان اللغة ومحمولها الأيديولوجي وعلاقتها بالواقع، ولكنهما متداخلان مع اللغة والأيديولوجيا والواقع – بشكل غير مباشر – من خلال تفاعل الكاتب مع النص، وتفاعل القارئ مع النص، الذي ينتج بالتالي تفاعلا بين الكاتب والقارئ في السياق المجتمعي.

وتعريف الأيديولوجيا مختلف ومتعدد. ولكننا نستطيع فهمها ضمن مفهومين: الأول: وهو المفهوم الماركسي الكلاسيكي باعتبار الأيديولوجيا "وعيا زائفا" وأن الأيديولوجيا عبارة عن صورة مشوهة لشبكة العلاقات الحقيقية، ولعلاقات القوى المنتظمة داخل المجتمع. والمفهوم الثاني: هو أن الأيديولوجيا مجموعة من المعتقدات والقيم، المسيطرة اجتماعيا وسياسيا، والتي لا توجد بذاتها، ولكنها مركبة في كل النصوص، وخصوصا في وعن طريق اللغة[٢٨]. ومن خلال التعريف الثاني نستطيع أن نتعرف على كيفية توليد الأيديولوجيا لأنماط معينة من التفكير، والحديث، والتجارب، والسلوك في المجتمع. وهذه بمجموعها شروط ضرورية في أثناء بناء المجتمع وتلعب دورا بارزا في تشكيل الهوية الذاتية للفرد والمجتمع. ولدراسة الأيديولوجيا فلا بد من دراسة اللغة والأسلوب، وتسليط الضوء بشكل خاص على تداخل اللغة والأسلوب ضمن سياق الأنظمة الاجتماعية والمؤسساتية.

وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نعتمد على تحليل لغوي لمستوى واحد من مستويات اللغة، أو بالإشارة إلى جملة بمعزل عن السياق، ولكن، يجب علينا دراسة النص الكامل داخل السياقات المختلفة التي ذكرناها سابقا، والتي ستؤدي إلى تفاعل معين بين المرسل والمستقبل. وهذا سيكشف عن الطرق التي يستخدمها المرسل في التركيب لمخاطبة المستقبل، والتي تستهدف رؤيته واعتقاده.

وصف Thompson عمل الأيديولوجيا بالتالي: " لا تعمل الأيديولوجيا بوصفها نظاما متماسكا من التصريحات المفروضة على الشعب من أعلى، وإنما من خلال سلسلة معقدة من التقنيات، التي وفقا لها، يكيف المعنى في تفاصيل الممارسات الحياتية اليومية المتغيرة، من أجل المحافظة على علاقات السيطرة. فمن المهم جدا إذن أن نبحث عن طرق نستطيع من خلالها الربط بين نظرية الأيديولوجيا، وأساليب تحليل الأشكال المتغيرة، التي تستخدم للتعبير عن الأيديولوجيا"[٢٩]. والأسلوب ظاهرة نصية يجب دراستها من ناحيتين: من حيث هي شكل لغوي داخل النص، ومن حيث هي تأثير ناتج عن هذه الأشكال التي يخلقها كاتب النص مستهدفا عبرها المستقبل. ومن خلال هذه السلسة المترابطة بين الأشكال اللغوية والوظائف تلعب تقاليد النص دورا مهما في تحريك المعاني. فاللغة وتقاليد النص تخلقان علاقات متناسقة (متماثلة) بين المرسل والمستقبل، وهي التي تضمن صعوبة مقاومة المعاني المحركة. ومن خلال هذه النظرة يصبح الأسلوب سياسة: قضايا اللغة والأسلوب قضايا أيديولوجية.

ومن المهم ألاّ نغفل دور المحددات التاريخية، الذي لا يقل أهمية عن دور المحددات الاجتماعية، في توجيه الأيديولوجيا. فالتحليل الذي يتناول البعد الاجتماعي– التاريخي يكشف عن العلاقة بين الأيديولوجيا، والأشكال المتغيرة للسلطة والحكم، التي يخدم المعنى أو لا يخدم استمراريتها. فالأشكال تتغير في التاريخ نتيجة للصراع على المراكز المتغيرة التي تتوالد منها المعاني، وينتج عن ذلك أن خلق المعاني لا يعتمد على الكلمات المستحدثة أو المبتدعة، ولا على التعبير الذاتي للشخص، وإنما تتغير نتيجة للمواقع الاجتماعية والتاريخية التي تستخدم فيها. يقول فيركلف: "لقد تطورت اللغة بشكل مدهش من حيث الاستخدامات المطلوبة خدمتها، ومن حيث التنوع في مستويات اللغة، ومن حيث العمق اللغوي، لأن اللغة أصبحت الوسيلة الرئيسية للسيطرة الاجتماعية وأداة لتعزيز السلطة"[٣٠]. ولنأخذ مثالا واحدا على ذلك، كلمة العبودية، التي تغير معناها عبر التاريخ، ليس إلا بسبب تغير الأيديولوجيات المسيطرة في عصور مختلفة. فالعبودية في الإسلام تختلف عن العبودية في الجاهلية، نتيجة تغير القوى والأيديولوجيات المسيطرة التي تؤثر في معنى الكلمة.

نستنتج من ذلك أن اللغة يمكن التأثير فيها، وهي بالتالي تؤثر في المستقبل، الذي يؤثر في المجتمع. فهي علاقات مترابطة من التفاعل دائم الحركة ومتعدد الاتجاهات. وبما أن اللغة هي المحور الرئيسي لخلق المعاني المركبة داخل النصوص، وجب ألا نتعامل معها وكأنها مجرد شباك

نطلع من خلاله على محتوى أو مضمون النص، ووجب عدها الحامل الرئيسي للرسالة عبر مستوياتها المختلفة. وهذا يضع على القارئ مسئولية التعامل الواعي مع لغة النصوص أيا كان نوعها، كي يتمكن من مقاومة الاستخدامات اللغوية التي تهدف إلى تكوين الواقع بطريقة معينة. فالاختيارات اللغوية والأسلوبية ليست عبثية، وليست بريئة من القيم المختارة من قبل نظام معين، ولكنها تستخدم بقصدية للكشف عن بعض الحقائق، ولتغييب غيرها لخدمة أيديولوجية معينة ووجهة نظر خصوصا.

ما علاقة الأيديولوجيا بالقارئ والكاتب؟

إن اهتمامنا نحن القراء بالنص يعتمد إلى حد كبير على مدى توظيفنا لهذا النص. والتوظيف داخل حقل تبليغي بين الكاتب والقارئ، لا يكون مركزا على توصيل حيادي للرسالة، لأن الكاتب والقارئ يتوقعان مردودا ما: الكاتب يتوقع مردودا لكتابته، والقارئ يتوقع مردودا لقراءته، وكل هذا يحدث من خلال النص.

وبداية، فإن الكاتب يهتم وبدرجات متفاوتة بأن يحفز القارئ على التقاط العمل أو النص وقراءته. ومن هنا تبرز أهمية بعض العناصر غير اللغوية، مثل تصميم الغلاف، واختيار الصورة، أو الحروف المطبوعة عليه، والألوان، لأنها أول نقاط التواصل بين القارئ والعمل، والتي تمثل الخطوة الأولى للدخول إلى النص. ثم إن الكاتب يهمه أن يحفز القارئ على التعامل مع النص باتباع منظومة سلوكية معينة فى أثناء القراءة. وبالطبع، فالكاتب يريد كسب انتباه القارئ ليقنعه بتبني رؤيته خاصة (رؤية الكاتب). وهنا يأتي دور الأيديولوجيا، فكل نص يحمل رسالة، وهذه الرسالة تحمل رؤية الكاتب الذاتية لموضوع معين، والتي تأخذ عادة موقع الاتفاق أو المعارضة أو المحايدة، مع/من الرؤى الثقافية أو الاجتماعية أو السياسية أو الدينية. والكاتب يعبر عن طريق اللغة والأسلوب عن تلك الرؤية، بشكل مباشر أو بشكل ملتو أو معقد. وهذا الشكل التعبيري ستتحكم فيه، وبشكل غير مباشر، السلطات المسيطرة في المجتمع أيا كانت طبيعتها. وبحسب موقع رؤية الكاتب من رؤى السلطات، يكون اختياره للشكل التعبيري، فينحرف الكاتب عن المباشرة في طرح الموضوع إذا كان معارضا، أو غير متفق مع رؤية السلطة، ويكون أقل انحرافا عن المباشرة إن هو اتفق معها أو دافع عنها.

والسلطات التي نتحدث عنها تشمل جميع المنظمات والمؤسسات التي تؤدى دورا في تحديد القيم للمجتمع، ومن هنا فإن "الرقابة" التي تخضع لها عملية النشر تكون سلطة، حتى وإن كانت تتبع سلطة أكبر منها. وبعض الموضوعات أو الأفكار ستكون ذات بعد تاريخي واجتماعي وثقافي متجذر في المجتمع: أي أنها أثرت وما زالت تؤثر في تشكيل وعينا للعالم من حولنا عن طريق العبور المستمر إلى اللاوعي اللغوي والأيديولوجي الجماعي ثم الفردي، مما يعني أن وجود فكر معارض، أو رؤية مختلفة معها سيحتاج إلى العبور إلى اللاوعي اللغوي للقارئ حتى يتمكن الكاتب من توصيل رسالته، وتصبح الأساليب المستخدمة لتركيب وترتيب هذه اللغة أيضا عاملا مساعدا في النفوذ إلى طبقات اللاوعي الراسخة عند المستقبل.

وهنا نأتي إلى دور القارئ الذي عليه أن يصل إلى تلك الرسالة عبر قنوات النص المختلفة: مستويات لغوية وتركيبية وأسلوبية وعلائقية، ومن خلال القراءة والوصف والشرح والتفسير والتحليل والربط[٣١]. إن معظم الدراسات تؤكد أن القراء لا يتعاملون مع النص بطريقة واحدة، وكما يقول علي حرب "تختلف قراءة النص الواحد مع كل قراءة وبين قارئ وآخر. بل تختلف عند القارئ نفسه، بحسب أحواله وأطواره. ولا تختلف قراءة عن قراءة، لأن ثمة قراءة مطابقة أو ملائمة، وأخرى غير مطابقة أو ملائمة، بل لأنه لا يمكن لأي قراءة...إلا أن تختلف بطبيعتها، عما نقرؤه. هذه هي خصيصة أمهات النصوص كالكتب المقدسة، والأعمال الفلسفية، والآثار الشعرية؛ فإن قراءة النص الواحد منها تختلف باختلاف العصور، والعوالم الثقافية، بل تتعارض بتعارض الأيديولوجيات والإستراتيجيات"[٣٢]. ومن هنا، فلا بد أن يكون للقارئ دور في إضفاء أشياء جديدة على النص، أو في إغفال جوانب موجودة في النص، مما يعتمد على أكثر من عامل. وهذه العوامل تتأرجح ما بين خبرة القارئ بالتعامل مع النصوص، وثقافته، والمرحلة العمرية، والبيئة، والجنس، والحالة النفسية والاجتماعية والوظيفية، والدور الاجتماعي، والديانة، والانتماء وغيرها[٣٣]. وقد تتفاعل هذه العوامل بعضها مع بعض، وقد تطغى إحداها على البقية، وقد تتوافق عدة منها في تحديد موقع المستقبل، وكيفية تعامله مع العمل[٣٤].

ولا نستطيع هنا أن نفصل في كل عامل من هذه العوامل، ولكن لنأخذ مثالا واحدا وهو خبرة القارئ في التعامل مع النصوص[٣٥]. وتلك الخبرة تتكون بطريقتين: الأولى نتيجة التعليم المدرسي والجامعي، أو ما يمكن تسميته بالمؤسساتي، والثانية، نتيجة الاطلاع الذاتي والثقافة خاصة. والطريقة الأولي المؤسساتية – هي التي تحكم القارئ العادي، الذي يتبع أساليب تحليل النصوص والأعمال الأدبية المتبعة في مراحل التعليم حتى الجامعي. وكما يقول Barthe: "الأدب هو ما يعلم". والمقصود أن ما يعد أدبا هو تلك النصوص التي تدرس في السياق التعليمي بوصفها أدبا[٣٦]. كما أن تصميم واختيار ما يسمح بتدريسه يعتمد أصلا على معاني وقيمة ودلالات تلك الأعمال، والتي تؤثر في مجموعها في برمجة ذائقة الاستقبال لدى القراء.

وهذه المؤسسات التعليمية عادة ما تتبع النظام المسيطر في المجتمع، والذي يحدد ما هو مناسب ومسموح به، مما يؤسس لقارئ مبرمج، ينظر لبعض النصوص على أنها أدب، وإلى غيرها بأنها وضيعة، أو غير أدبية، فيكون هذا القارئ مساهما في استمرارية الأيديولوجيا التي قامت ببرمجته، وبالتالي حين يتعامل هذا القارئ مع عمل أدبي أو نص، فإن الذائقة التي اكتسبها ستكون الفيصل الأول في حكمه. وبما أن هذا القارئ مبرمج ليخدم الأيديولوجيا القائمة، فإن العمل الأدبي الذي يتعارض، أو يختلف، مع أيديولوجية السلطة القائمة، أو إحدى السلطات المساندة لها، سيكون موضع رفض وعدم قبول من القارئ، حتى وإن كان العمل ـ فنيا وجماليا ـ مكتملا. وكما قلنا، فإن هذا مجرد مثال واحد ولا بد أن الحكم على القارئ وكيفية قبوله للرسالة التي يضمنها الكاتب العمل، سيختلف باختلاف العوامل المكونة لذلك القارئ، والمجتمع الذي يعيش فيه أيضا، والتي يمكن تسميتها بالمصادر Members Resources (MR). والمصادر هي حصيلة مكونات الشخصية المرسلة والمستقبلة ـ التي اكتسبتها، والتي تؤثر في إنتاج واستقبال النصوص.

ولعل موقف القارئ يذكرنا بما أشار إليه النقد العربي القديم من حالات المتلقي: المنكر وخالي الذهن والمتردد، والتي تتطلب استخدام أساليب لغوية مختلفة، لضمان عملية الإقناع من قبل المرسل. فالقارئ خالي الذهن (المنفتح) والذي يتعامل مع النص دون التمسك بقيم ومفاهيم أيديولوجية مسبقة، سيكون أكثر تقبلا لوجهة النظر التي يحاول الكاتب تشفيرها داخل النص، ولن يقع تعارض بينهما. أما القارئ المنكر (الجاحد) الذي يدخل إلى النص وهو متمسك بقيم ومفاهيم أيديولوجية مسبقة، فإنه سيرفض العمل إن تعارض مع قيمه الخاصة المسبقة، لأنه يواجه النص ولا يتفاعل معه. أما القارئ المتردد فإنه يحتمل أن يقبل العمل أو يرفضه نتيجة حالته الذهنية، ولكن تماسك النص، لغويا وأسلوبيا وفكريا، يمكن أن يؤثر فيه فيقنعه بما يحمله من قيم ومفاهيم. والحالة التي يقبل فيها القارئ على قراءة النص، هي حالة يتم برمجتها اجتماعيا، لذلك فإن القارئ الخبير يكون قد تحرر من تلك البرمجة بحكم ثقافته الخاصية، ويستطيع أن يتعامل مع النصوص بانفتاحية أكثر.

وتبقى نقطة مهمة لابد من الإشارة إليها هنا، وهي أن العمل الذي يعيد صياغة الأيديولوجيات القائمة، أو الذي يعمل لخدمة استمراريتها، لن يقدم لنا جديدا، لأن أي أيديولوجيا تصل إلى مركز السيطرة على قيم المجتمع تصبح مقننة، وما ينتج من أعمال لخدمتها لن يكون إلا من قبيل الدعاية لها وليس من قبيل التجديد. أما العمل الأدبي فهو الذي يقدم جديدا ويحث القارئ على التفكير بعمق في الأيديولوجيات التي تسيطر على طريقتنا في السلوك والإحساس والتصرف، من أجل مقاومتها، وليس من أجل مناصرتها. "والمقاومة والتغيير ليسا فقط ممكنين، ولكنهما يحدثان باستمرار. وفعالية المقاومة وتحقيق التغيير يعتمدان على تنمية الناس لوعي نقدي عن السيطرة وأشكالها، وليس فقط معرفتها"[٣٧]. وهذا بالتحديد معنى أن نكون انتقاديين. وإذا كان باستطاعتنا أن نكون انتقاديين، فإن هذا يوحي بأن القارئ يؤثر في الكاتب، ويؤثر في المحيط الذي يعيش فيه، وهذا صحيح، لأن العلاقة بين المرسل والمستقبل ليست علاقة منتج بمستقبل أو علاقة كاتب بقارئ، وإنما هي علاقة تأثير وتأثر ذات بعد تفاعلي: أي يتأثر الكاتب بالقارئ، ويتأثر القارئ بالكاتب، وكلاهما يتأثر بالسياق المحيط، ويؤثر فيه، كما سيؤكد تحليل الخطاب التالي.

الخطاب: علاقته باللغة والأيديولوجيا والمجتمع وكيفية تحليله

الخطاب أكبر من النص، وأشمل من الأيديولوجيا، ويؤثر في نوعية وكيفية استخدام اللغة. ومن هنا، فإن الخطاب سيؤثر في عمليات إنتاج وقراءة النصوص. ولن نفصل كثيرا في تعريف الخطاب، نظرا لتعدد وجهات النظر بحسب المدرسة أو النظرية أو الحقل المعرفي[٣٨]. وقد ناقشت Macdonnell[٣٩] التعريفات المختلفة لكل من Foucault, Hindess, Hirst, Althusser, Bakhtin وخرجت بأن المحور المشترك بين تعريف كل هؤلاء للخطاب هو طبيعته المؤسساتية وتموضعها داخل المجتمع، بالإضافة إلى وجود الحوار شرطا أساسيا لوجوده، واختلافه حسب اختلاف المؤسسات والسلوكيات الاجتماعية التي يحدث فيها، وحسب مراكز ومواقع المشاركين – المتحدثين والمستمعين/ المرسلين والمستقبلين. ومن هنا فإن الخطاب ليس مقولات، أو جمل، أو عبارات، مقطوعة عن السياق، ولكنه مجموعات من التعبيرات الناتجة عن السياق الاجتماعي، الذي يحددها، والتي تساهم هي في استمراريته أو تغييره.

نستنتج من ذلك أن المؤسسات والمجتمع يؤثران في المحافظة على، أو تغيير، أو تطوير الخطابات. ونستنتج كذلك أن وجود أكثر من خطاب، سيؤدي إلى الصراع فيما بينها، وسيحاول الخطاب السائد (بفتح النون) اجتماعيا ومؤسساتيا إقصاء الخطابات الأخرى التي لا تتفق معه. وبما أن الأيديولوجيا هي التي تشكل مفاهيمنا لذواتنا، وللعالم من حولنا، فإن "الصراع الأيديولوجي هو جوهر تركيب الخطاب"[٤٠].

من هنا، فإن مفهوم السلطة الحاكمة – ذات الخطاب الرسمي– وعلاقتها بالقوى الأخرى – ذات الخطاب المهمش أو المضطهد أو المرفوض – يصبح ضروريا لدراسة النصوص عامة، والأدبية بشكل خاص، خصوصا إذا ما ربطنا كل ذلك بمفهوم "الحقيقة" التي قال عنها Foucault : "هي منتجة عن طريق قوى ذات قيود متعددة...لكل مجتمع نظامه الخاص من الحقيقة، نظامه الخاص من "سياسة عامة" للحقيقة: أي أنواع الخطاب التي تؤويها، وتجعلها تعمل على أنها الحقيقة: التقنيات Mechanisms والأمثلة التي تمكن الفرد من التفريق بين المقولات الصحيحة والخاطئة، الطريقة التي تجازى كل منها؛ الأساليب والإجراءات المثبتة للحصول على الحقيقة: مكانة الذين تناط إليهم مسئولية تحديد ما يعد حقيقة"[٤١].

وبالرغم من أن تحليل الخطاب لا يميز بين نص أدبي وآخر غير أدبي، فإن النصوص الأدبية ذات علاقة معقدة مع الحقيقة: فهي نصوص تقدم في معظمها "حقيقة" تخص واقع وظروف الإنسان، ولكنها تفعل ذلك من خلال عالم متخيل "غير حقيقي". وإن استخدمنا الخطاب وسيلة لتحليل عدد من النصوص التي قد تنتمي لتصنيفات مختلفة كالأدب والتاريخ والصحافة والتلفاز في مرحلة معينة، فسنكشف عن جوانب التشابه بين هذه النصوص، والتي ستلقي الضوء على علاقة السلطة بالحقيقة، باعتبار هذه النصوص نتاج مرحلة معينة تعبر عن تلك العلاقات.

والطريقة التي نستخدمها لتحليل الخطاب تختلف عن تلك التي نستخدمها لتحليل النص، لأن تحليل النص خطوة واحدة من خطوات تحليل الخطاب. وقد لخص فيركلف خطوات تحليل الخطاب بثلاث: "وصف النص، وتأويل العلاقة بين النص وعملية التفاعل، وشرح العلاقة بين عملية التفاعل والسياق الاجتماعي"[٤٢]. وسنقدم فيما يلي طريقة تحليل الخطاب كما وردت عند فيركلف[٤٣]:

الوصف: وهو الخطوة الأولى، حيث نصف مكونات النص وتضم:

أولا: الكلمات/ الألفاظ. ويقدم فيركلف عددا من الأسئلة التي يمكن طرحها على النص لوصف المستوى اللفظي، وهي:

١) ما القيمة التجريبية Experiential للكلمات؟
٢) ما القيمة العلائقية Relational للكلمات؟
٣) ما القيمة التعبيرية Expressive للكلمات؟
٤) ما المجازات المستخدمة؟

ثانيا: النحو. حيث تطرح الأسئلة الثلاثة الأولى على النحو بالإضافة إلى الوقوف على كيفية ربط الجمل والفقرات بعضها ببعض.

ثالثا: تركيب النص:

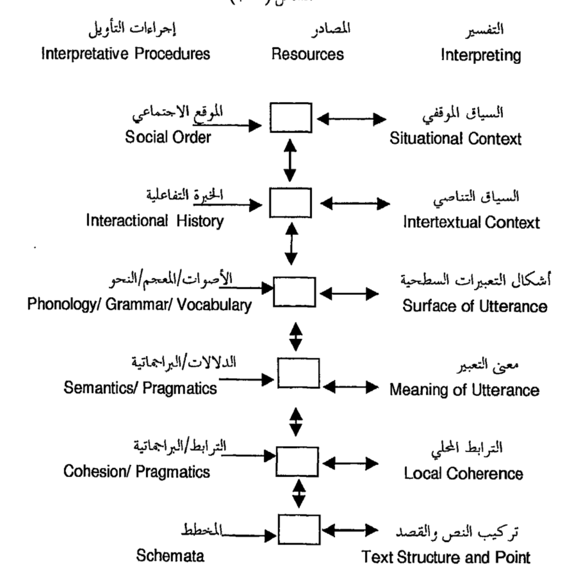
١) ما التقاليد التفاعلية المستخدمة بين الشخصيات؟
٢) ما التركيب الأكبر للنص؟

ويوضح فيركلف الفرق بين المستويات التجريبية والعلائقية والتعبيرية قائلا: "أفرق بين ثلاثة أنواع من المميزات الشكلية: التجريبية، والعلائقية، والتعبيرية. فالميزة الشكلية ذات القيمة التجريبية هي آثار وإلماحات تمثل معرفة الكاتب بالعالم الطبيعي والاجتماعي وخبراته. القيمة التجريبية متعلقة بالمضمون والمعرفة والاعتقادات. الميزة الشكلية ذات القيمة العلائقية هي آثار وإلماحات للعلاقات الاجتماعية المثبتة خطابيا بواسطة النص. القيمة العلائقية مرتبطة بالعلاقات الاجتماعية. وأخيرا، فالميزة الشكلية ذات القيمة التعبيرية هي آثار وإلماحات يقيم المنتج من خلالها الجانب المتعلق بالواقع الذي تشير إليه. القيمة التعبيرية متعلقة بالشخص والهوية الاجتماعية"(٤٤). ويؤكد فيركلف أن الميزة الشكلية يمكن أن تتضمن القيم المختلفة في وقت واحد ويعطي الشكل التالي للتوضيح.

أبعاد المعنى	قيم المميزات	التأثيرات التركيبية
المضامين	التجريبية	المعرفة / الاعتقادات
العلاقات	العلائقية	العلاقات الاجتماعية
الشخصيات	التعبيرية	الهويات الاجتماعية

التأويل: هو الخطوة الثانية في تحليل الخطاب. ويعطي فيركلف الشكل (١-٢) لتوضيحه.

الشكل (١-٢)



في الجزء العلوي من الجانب الأيمن من الشكل، نجد الميادين المتعلقة بتأويل السياق، وفي الشق السفلي من الجانب الأيمن نجد أربعة مستويات لتأويل النص. أما الجانب الأيسر فيتضمن العناصر العامة من "المصادر" (MR) التي تعمل بوصفها إجراءً تأويليًا، وكل عنصر مصدري مرسوم

بجانب المستوى التأويلي المتعلق به. أما المستطيلات الموجودة في الوسط فتحدد أنواع المصادر المستخدمة لكل من ميادين التأويل الموجودة في الجانب الأيمن، ومحتويات كل مستطيل هي عبارة عن خليط من المساهمات التي تشير الأسهم إليها.

مستويات تأويل النص وتشمل:

١- أشكال التعبيرات السطحية: هذا المستوى من تحليل النص يتعلق بالإجراء الذي يتم من خلاله تحويل سلسلة من الأصوات، أو العلامات المرسومة فوق الورق، إلى كلمات، وشبه جملة، وجمل. وحتى يتحقق ذلك. فإن المحلل يستخدم مصادره، خاصة باللغة في حقل الأصوات والمعجم والنحو.

٢- معاني التعبيرات: وهو الخاص بتحديد معاني الأجزاء المختلفة من النص، والتي قد ترتبط بالجمل أو بالإيحاء الدلالي. ويستخدم المحلل معرفته بمعاني الكلمات، وقدرته على الربط بين تلك المعاني والنحو. لتحديد المعنى الذي تفرضه كل الاقتراحات المتوافرة. ويلجأ المحلل أيضا لمعرفته بالتقاليد البراجماتية ليحدد فعل الكلام الذي يمثله معنى ما.

٣- الترابط المحلي: وعلى هذا المستوى يتم الربط بين معاني التعبيرات المختلفة ثم إنتاج تأويل مترابط ومنطقي بشكل متسلسل. وهذا الترابط محلي أو موضعي، يخص فقرة واحدة أو جزءا من النص، وليس ترابطا شاملا لكل أجزاء النص. ويعتمد الترابط المحلي Local Cohesion على ترابط عرفي Formal لفظي بين الجمل، كتكرار بعض الكلمات، أو استخدام كلمات متقاربة معجميا، أو استخدام الأسماء الموصولة، أو الروابط ذات الدلالات المختلفة، أو باستخدام كلمات تحيل إلى ما سبق أو إلى ما سيلي. ويستخدم المحلل معرفته المتعلقة بكيفية خلق الترابط العرفي أو الترابط غير العرفي، والذي لا يعتمد على مصطلحات وكلمات مذكورة بصراحة، ولكن بالاعتماد على فرضيات ضمنية، غالبا ما تكون أيديولوجية وموزعة بين أجزاء النص. ولهذا، فإن المحلل بحاجة لاستخدام معرفته البراجماتية ومعرفته بالترابط في آن واحد.

٤- تركيب النص والقصد: وهذا المستوى يهتم بكيفية ترابط النص كاملا أو الترابط العام Global Coherence. ويتضمن ملاءمة النص بأحد أدوار المخطط Repertoire of Schemata أو مع نماذج تنظيمية مرتبطة بخطابات معينة، كأن يتوافق تنظيم النص مع نماذج التنظيم الروائي أو التنظيم الشعري أو التنظيم القصصي أو التنظيم المسرحي. أما القصد، فهو تأويل ملخص للنص كاملا بحيث يبقى متعلقا بالذاكرة لفترة طويلة.

مستويات تأويل السياق وتشمل:

١- السياق الموقفي: يتوصل المحلل لتأويل السياق الموقفي بالاعتماد على الإلماحات الخارجية خواص المكان أو الموقع أو الحالة أو الوظيفة، ومتعلقات المشاركين، وما تم قوله سابقا. ويعتمد كذلك على مصادر المحلل التي تحدد كيفية تأويل هذه الإلماحات- تمثيل أدوار اجتماعية داخل المجتمع والمؤسسات- والتي تسمح له بنسبة الحدث إلى نوع موقفي معين. والمحلل هو الذي يحدد الخطاب الذي يوظف، وهذا بالتالي يحدد الإجراءات التأويلية الموظفة للتأويل النصي.

٢- السياق التناصي: المشاركون في الخطاب يتحركون حسب فرضياتهم عن الخطابات السابقة التي يرتبط بها هذا الخطاب، وهذه الفرضيات تحدد ما يمكن أخذه موهوبا: جزء من الخبرة المشتركة، وما يمكن أن تشير إليه، ما يمكن أن تختلف معه...إلخ.

ويبقى أن نشير إلى الأسهم ثنائية الاتجاه، التي تربط بين كل مستطيل مع ميدان التأويل (في الجهة اليمنى)، وهذه تعني أنه عند نقطة معينة من مراحل تأويل النص، فإن التأويلات السابقة تصبح جزءا من مصادر التأويل. والأسهم ثنائية الاتجاه التي تربط المستطيلات بشكل عمودي، تعني أن كل ميدان تأويلي يوظف تأويلات الميادين الأخرى بوصفها جزءا من مصادر تأويله. وهذا التداخل بين ميادين ومستويات التأويل ضروري. فمستويات تأويل النص، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها بعضها عن بعض: فلتأويل تركيب النص والقصد، لا بد من الاستفادة من تأويل الترابط المحلي، ولكي نتوصل إلى ذلك، فلا بد من توظيف تأويل معاني التعبيرات، ولكي نتوصل لتلك فلا بد من توظيف أشكال التعبير السطحية. وهذا التداخل يعمل بشكل عكسي، أي بدلا من اعتماد المستوى الأكبر على المستويات الصغرى في التأويل، فإن المستوى الأكبر يفرض تأويلا معينا على المستويات الصغرى. ويمكن تلخيص هذا الترابط بأنه يتجه من الأصغر إلى الأكبر أو من الأكبر للأصغر.

التفسير: وهو الخطوة الثالثة في تحليل الخطاب. والهدف من هذه المرحلة هو تصوير الخطاب بوصفه جزءًا من النشاط الاجتماعي، والسلوك الاجتماعي، وتوضيح كيف أنه يحدد بالأنظمة الاجتماعية وكيفية تأثير الخطابات المعاد إنتاجها على هذه الأنظمة للمحافظة عليها أو تغييرها. وهنا يأتي دور المصادر التي ذكرناها سابقا: فالأنظمة الاجتماعية تشكل المصادر، والمصادر بدورها تشكل الخطاب، والخطاب إما أن يحافظ على المصادر أو يغيرها، وهذا بالتالي يحافظ على أو يغير الأنظمة الاجتماعية. ومن هنا فإن التفسير هو محاولة لرؤية الخطاب جزءا من عمليات الصراع الاجتماعي ضمن سياق الصراع السلطوي.

والتأثيرات الاجتماعية والمحددات الاجتماعية للخطاب يجب مناقشتها ضمن مستويات التنظيم التالية: المجتمعية والمؤسساتية والموقفية. فالمفسر حين يتعامل مع الخطاب منطلقا من المستوى الأول، قد يجد تفسيرا آخر للخطاب إن هو انتقل للمستوى الثاني. وهذا لا يعني أن مكونات الخطاب نفسه تختلف، ولكن منظورنا لتلك المكونات هو الذي يختلف. وهذا شبيه باستخدام أجهزة مختلفة للكشف عن طبقات الدماغ. فبينما تسمح لنا بعض الأجهزة بالكشف عن الشكل الخارجي للدماغ، تستطيع أجهزة أخرى أن تكشف عن مكونات الدماغ من الأغشية والأوعية والطبقات المختلفة. ولذلك فحوار بين امرأة ورجل في المنزل يمكن أن يستخدم لشرح العلاقات الأسرية داخل البيت، أو لشرح موقف الذكور من الإناث، أو لشرح علاقات القوى داخل المجتمع.

وهذا التفسير سيساعد في كشف أدبية الأدب الذي قلنا سابقا إن دوره هو تقديم "الجديد"، لأن الآثار التي يتركها الخطاب تساهم في المحافظة على ثبات المصادر أو تغييرها. وحين تساهم الخطابات في الأعمال الأدبية أو مجموعة من الخطابات الأدبية وغير الأدبية- في تحريك المصادر، فإنها تحدث تغييرات على المستوى الاجتماعي. ولعل الخطاب النسوي من أبرز الشواهد التي نجد آثارها في الخطابات الأدبية وغير الأدبية، والتي ساهمت في تغيير مصادر وعينا خاصة بدور المرأة وقدراتها، الأمر الذي ساهم بالتالي في تغيير الموقف الاجتماعي والأدوار الاجتماعية للمرأة نتيجة لذلك. وفي الوقت نفسه نجد أن بعض الخطابات الأخرى ما زالت تتصارع مع هذا الخطاب، مؤكدة على مصادر وعينا التقليدية، ومحاولة الحفاظ عليه، وبالتالي محاولة المحافظة على الدور "التقليدي" للمرأة. وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الصراع الأيديولوجي. فالمعايير الثقافية والهويات الاجتماعية والعلاقات بين أفراد المجتمع، والتي تتداخل مع مصادر المعرفة والوعي، والتي تتحدد من قبل السلطة الأقوى أو مجموعة من السلطات داخل المجتمع كلها أيديولوجية، وتساهم في التوجه نحو التغيير، أو التوجه نحو الثبات، وهذا لا يمكن فصله عن الخطابات التي تحملها الأعمال الأدبية. ولربما يساعدنا تحليل الخطاب أيضا في الكشف عن الأسباب التي تؤدي إلى رفض بعض الأعمال الأدبية، وتفضيل بعضها الآخر والاعتزاز به. فالأعمال الأدبية التي تؤثر في النظام الاجتماعي وتسعى لتغييره بما لا يخدم مصالح السلطات المسيطرة ترفض، وتلك التي تساهم في تعزيز النظام الاجتماعي الذي يخدم مصالح السلطات يشجع، وكل ذلك يتم من خلال الصراع بين الخطابات المختلفة.

نستخلص من كل ما سبق أن مكونات النصوص اللغوية والأسلوبية والأيديولوجية لا يمكن عزلها ودراستها بشكل منفصل بعضها عن بعض، لأنها ذات علاقات تفاعلية مترابطة. لذلك، نرى أن الفصل بين لغة أدبية ولغة غير أدبية، هو فصل اعتباطي لا يفيد دراسة النصوص. ونستنتج أيضا عدم جدوى المقولات التي تفصل بين الأدب وبين المحيط الاجتماعي والثقافي والتاريخي الذي ينتج فيه، لأن الأدب كما وضحنا خطاب يتفاعل مع غيره من الخطابات اتفاقا أو اختلافا. والقارئ أيضا متفاعل مع الخطابات والأيديولوجيات التي يفرزها الواقع المحيط به مما يؤثر في تفاعله مع النص. من هنا فإن الكاتب والقارئ يدخلان بعضهما مع بعض ومع المحيط الثقافي والاجتماعي والسلطوي فى علاقات متشابكة متصارعة أو متوافقة لا نستطيع الكشف عنها إلا من خلال توظيف نظرية الخطاب.

هوامش:

(1) R. Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1986), p 86-90.
(2) Ibid, p 86.
(3) R. Fowler, *Linguistic Criticism,* p 42.

(4) R. Carter and W. Nash, *Seeing Through Language* (Oxford: Blackwell, 1990), p 3.
(٥) يمكن مراجعة ما كتبه صبري حافظ،علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥) ص ١٧٩-٢٠٦.
(٦) للاطلاع على آراء موكاروفسكي واستخدامه لهذه المصطلحات وتفريقه بين "اللغة الشعرية واللغة المعيارية، يمكن مراجعة المقال الذي ترجمته ألفت كمال الروبى، اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، تأليف يان موكاروفسكي، في فصول م٥/ع١/١٩٨٤،ص ٣٧-٤٦. .
(7) B. Havranek, "The Functional Differentiation of Standard Language", in P. Garvin (ed.), *Prague School Reader in Aesthetics, Literary Structure and Style* (Georgetown University Press: Georgetown, 1932).
(٨) انظر مقال يان موكاروفسكي،" اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ترجمة ألفت كمال الرمبي، ص ٤٢.
(9) See A. Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics* (Batsford: London, 1976), Ch.1.
(10) J. Sinclair, "Taking a Poem to Pieces", in R. Fowler (ed), *Essays on Style and Language* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).
(11) M. A. K. Halliday, "Linguistic Function and Literary Style", in S. Chatman (ed), *Literary Style: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1971).
(12) M. Riffaterre, "Stylistic Context", Word 15, 1960, 154-74. and M. Riffaterre, "The Stylistic Function", in H. Lunt (ed), *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (The Hague: Mouton, 1964).
(13)M. A. K. Halliday, "The Linguistic Study of Literary Texts", in H. Lunt (ed), *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (The Hague: Mouton, 1964).
(14) See S. Chatman, "The Semantics of Style", in J. Kristeva et al. (eds), *Essays in Semiotics* (Mouton: The Hague, 1971).
(١٥) استخدم صلاح فضل عبارة "اللغة تعبر والأسلوب يبرز" بدلا من يؤكد. وقد توقف بتمهل عند هذه النظرية ورد المنظرين عليها في أثناء حديثه عن تعريف الأسلوب في كتابه المذكور سابقا :علم الأسلوب، ص ٨١-١١٣.
(16) T. Todorov, "The Notion of Literature", New Literary History 5, 1, 5-16. 1973.
(17) R. Fowler, *Linguistic Criticism*, p 86.
(18) N. Failclough, *Language and Power* (London: Longman, 1989), p 26.
(19) See V. Ehrlich, *Russian Formalism: History, Doctrine* (3rd edn, Yale University Press, New Haven and London, 1981).
(20) R. A. Carter, and W. Nash, "Language and Literariness", Prose Studies 6, 2, 1983, pp. 123-41.
(21) R. A. Carter, "Is There A literary Language?", in R. Steele and T. Threadgold (eds) *Language Topics: Essays in Honour of Michael Halliday* (Amsterdam: Banjamins, 1988), pp. 431-50.
(22) See T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Blackwell: Oxford, 1983), p 1-17; and S. Fish, *Is there a Text in This Case?* (Harvard University Press: Cambridge, Mass., 1980), Ch. 14.
(23) R. Carter and W. Nash, *Seeing Through Language* (Oxford: Blackwell, 1990), p38-42.
(24) See B. Moeran, "Advertising Sounds as Cultural Discourse", *Language and Communication* 4, 2, 1984, pp. 147-58.
(25) R. Fowler, *Linguistic Criticism*, p 11.
(26) N. Fairclough, *Language and Power*, p 2.
(27) G. Orwell, "Politics and the English Language" {1946} in S. Orwell and I. Angus (eds.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Vol.4 (Harmondsworth: Penguin, 1970), pp156-70.
(28) S. Mills, *Discourse*, (London: Routledge, 1997), p 28-48.
(29) J. B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*, (Polity Press: Cambridge, 1984), p 64
(30) N. Fairclough, *Language and Power*, p 3.
(31) See R. Holub, *Reception Theory* (Methuen, London, 1984); T. Bennett, "Texts, Readers and Reading Formations", Literature and History, (1983), 9, 2, 214-27; R. A. Carter, "A Question of Interpretation", in T. D'Haen (ed.), *Linguistic Contributions to Literature* (Rodopi: Amsterdam, 1985).
(٣٢)ــ علي حرب،"قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة"، في الفكر العربي المعاصر٦٠-٦١، ١٩٨٩،ص ٤١.
(33) R. Fowler, p 19-22.

(٣٤) تحدث بعض الدارسين عما يسمى بمصادر المشاركين Members' Resources (MR) وهي ضرورية في عملية الإنتاج والتلقي. والمقصود بها حصيلة المعلومات والخبرات والثقافة المشكلة اجتماعيا والموجودة في ذهن الكاتب والمتلقي والمستخدمة عند الكتابة أو التأويل.

(٣٥) M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London: Edward Arnold, 1978). يمكن مراجعة ما كتبه حيث يتطرق إلى العلاقات القوية ما بين اللغة والتنظيم الاجتماعي والأيديولوجيا.

(36) See Foucault, "The Order of Discourse", in R. Young (ed.) *Untying the Text: A Poststructuralist Reader* (London: RKP, 1981), p 64; and S. Mills, *Discourse*, pp 67-75.

(37) N. Fairclough, *Language and Power*, p 4.

المذكور سابقا والذي تقدم فيه تعريفات مختلفة للخطاب من Discourse

(٣٨) يمكن مراجعة كتاب سارا ملز Discourse المذكور سابقا والذي تقدم فيه تعريفات مختلفة للخطاب من وجهة نظر عدد من الباحثين والحقول المعرفية. أو يراجع محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص، (بيروت،الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢) ص ١٩-٣٠. أو بمراجعة D. Macdonnell, *Theories of Discourse* (Oxford: Blackwell, 1986).

(39) D. Macdonnell, *Theories of Discourse*, p 1.

(40) Ibid, p 14.

(41) M. Foucault, "Truth and Power: an interview with Alessandro Fontano and Pasquale Pasquino", in Morris, Meaghan and Patton, Paul (eds), *Michel Foucault: Power/Truth/Strategy*, (Sydney: Feral Publications, 1979: 29-48), p 46.

(42) N. Fairclough, *Language and Power*, p 109.

(٤٣) هذا التحليل يعتمد في معظمه على نموذج فيركلف في كتابه المذكور سابقا، ص ١٠٩-١٦٨. وقد اكتفيت باختيار ما رأيته مناسبا لأغراض هذا البحث.

(44) Ibid, p 112.

الفن ... ورجل الأخلاق

حسن طلب

"إن ما يحرك رجل الأخلاق المتزمت فى عدائه للفن،
هو الخوف المستحكم من أن يكون هناك شخص ما
سعيدا أو مبتهجا"

"منكن" ناقد أمريكى

تبدو قضية العلاقة بين الفن والأخلاق هذه الأيام، فى حاجة ماسّة ـ عندنا نحن بالذات ـ إلى معالجة فلسفية تحاول أن تنفذ إلى ماوراء الوقائع المؤسفة التى جرت ـ ولاتزال تجرى ـ فصولها المتوالية على الساحة الثقافية، منذ مصادرة رواية (أولاد حارتنا) فى مطلع الستينيات، إلى منع توزيع "ديوان أبى نواس" بعد طبعه[1] فى مطلع الألفية الجديدة، فضلا عن الأفلام والمسرحيات التى منعت، والنظرة المستريبة التى مابرحت تحاصر الفنون التشكيلية تصويرًا ونحتًا، لاسيما حين يكون موضوعها هو الجسد الإنسانى عامة، والجسد الأنثوى على وجه الخصوص؛ حتى لقد انتهى الأمر بهذا الحصار إلى تحريم (الموديل) فى كليات الفنون الجميلة ومعاهدها! بل لقد أصبحت حرية التعبير ـ التى ظل الأدباء والفنانون، والمبدعون عامة؛ ينعمون بها زمانا منذ فجر النهضة الحديثة ـ فى مهب الريح، بعد أن عصفت بها، أوكادت، أيدى السلفيين والمحافظين، عامة، سواء فى السلطة أو خارجها، مع من يتواطأ معهم أو ينافقهم، وهؤلاء ـ من وجهة نظر علم الأخلاق ـ أولى بالإدانة، لأنهم يخفون سلوكهم الشائن وراء قناع الفضيلة[2].

ومع ذكر السلفيين، تكاد قضية العلاقة بين الفن والأخلاق تبدو هى بعينها قضية العلاقة بين الفن والدين؛ وهذا أمر مفهوم مادامت هناك فلسفات خلقية لاهوتية لاتزال تنظر إلى أن مصدر التشريع الأخلاقى إنما هو الله نفسه[3]، ومادامت هناك من ناحية أخرى، اجتهادات فى فلسفة الدين المعاصرة لايرى أصحابها فى الدين إلا مجموعة من الوصايا والقواعد الأخلاقية[4]. والحق أننا لا نستطيع أن نفصل من حيث المبدأ، بين مطاردة الفن ومصادرته وإحكام الرقابة عليه باسم مقاومة التجديف Blasphemy، أى باسم الدين؛ وبين أن يتم هذا كله باسم مقاومة البذاءة أو الفحش Obscenity، أى باسم الأخلاق. ولئن كانت فكرة "الحرام" قد سبقت فكرة "العيب"، أى أن الرقابة الدينية هى التى سبقت الرقابة الأخلاقيه[5]، فإنها فى الواقع هى التى أدت إليها. ومعنى هذا أن تقويم الفن من خلال ثنائية: الفضيلة والرذيلة، ليس إلا امتدادًا ـ أو إعادة توظيف ـ للثنائية القديمة: المقدس Sacred والدنيوى أو المدنس Profane[6]. وربما يقابل هذا ـ على الصعيد الأخلاقى النظرى ـ مايلاحظه بعض علماء الأخلاق من ثنائية أخرى بين الأخلاق الميتافيزيقية Metaphysical Ethics التى تحصر نفسها فى مشكلات محددة مثل مشكلة "الله" ومشكلة حرية الإرادة ومشكلة خلود النفس؛ وغيرها من المشكلات ذات الطابع الدينى؛ وبين الأخلاق المستقلة Independent Ethics[7]؛ التى لاتقوم على أية فروض دينية.

وهكذا، فإن على من يتصدى لبحث علاقة الفن بالأخلاق، أن يتسلح بالحذر الشديد، إذا أراد ألا ينزلق إلى القضية الملتبسة بها، وهى علاقة الفن بالدين. على أن هذه ليست هى الصعوبة الوحيدة فى الموضوع، إذ إن هناك صعوبات منهجية أخرى عليه أن يواجهها: فمنها أولا ماهو خاص بتحديد المصطلح، ومنها ثانيا ما يخص طبيعة الموضوع نفسه، ومنها ثالثا مايتعلق بالفروض المسبقة التى يقع فى أسرها كثير من الباحثين فى علاقة الفن بالأخلاق.

وإذا ما بدأنا بالصعوبات الناشئة عن المصطلح، كان أهم ما نجده هو أن اللغة العربية فقيرة فى هذا الجانب بالقياس إلى اللغات الأوروبية. ولعل خير شاهد على هذا، هو أنه لايوجد فى اللغة العربية غير مصطلح واحد، هو "الأخلاق"، لتدل به على الأخلاق نفسها وعلى العلم الذى يدرسها فى الوقت نفسه، بينما نجد فى اللغة الإنجليزية مصطلحين اثنين على الأقل، هما مصطلح "Morality " الذى يشير غالبا إلى الجانب العملى المرتبط بقواعد الأخلاق وآداب السلوك؛

ومصطلح "Ethics" الذى يشير غالبا إلى علم الأخلاق وقضاياه الفلسفية النظرية[٨]، أى أن المصطلح الأول كما هو واضح، يتعلق بالمعنى القريب المتداول للأخلاق؛ أما الثانى، فيتعلق بمعناها الأبعد غورا. ولاشك فى أن وجود هذين المصطلحين ومشتقاتهما فى اللغات الأوروبية ـ فى مقابل المصطلح الوحيد فى اللغة العربية ـ يساعد الباحث على التفرقة بين المستويات المختلفة لمعنى الأخلاق، ولذا فهو يمكنه إلى حد كبير من حل المعضلات أو المسائل الملتبسة فى قضية مثل قضية العلاقة بين الفن والأخلاق. وربما يحسن فى هذا السياق أن نشير إلى مثل دال؛ هو محاولة "ديويت باركر D. Parker" التى أوضح من خلالها كيف أن الأعمال الفنية قد تبدو متعارضة مع الأخلاق بمعناها الدارج المشار إليه أعلاه: Morality أو Morals؛ ولكنها تكون مع هذا أخلاقية، أى منسجمة مع الأخلاق بمعناها البعيد: Ethics[٩].

غير أن التمييز بين المعنيين ليس بالسهولة التى قد يتصورها البعض، وإنما هو عمل يحتاج إلى بصيرة وتجرد ليسا متاحين لدى أغلب المتشنجين الذين يبادرون دائما إلى إدانه الأعمال الفنية بدعوى الدفاع عن الأخلاق. وربما كان المثل الذى ضربه الشاعر "ت.س. إليوت T. S. Eliot" (١٨٨٨ـ ١٩٦٥) ـ وهو من المؤمنين بوظيفة الشعر الاجتماعية وتأثيره الأخلاقى غير المباشر ـ قادرا هنا على أن يوضح طبيعة هذه العلاقة. ويشير المثل إلى محاولة تتبع طائر أو طائرة بالعينين المجردتين فى سماء صافية. فإذا مارأيت الطائر وهو قريب تماما ولازمته ببصرك وهو يمعن فى البعد تدريجيا إلى أن يصير مجرد نقطة لاتكاد تبين فى الفضاء اللانهائى، فإنك لن تستطيع أن تجعل شخصا آخر يرى ماتراه، حتى لو حاولت أن تدله عليه. وكذلك الحال فى المعنى البعيد أو العميق للأخلاق Ethics[١٠]. إنه كالطائر الذى أوغل فى الفضاء حتى استحال إلى نقطة هيهات لقصار البصر أن يروها مهما دللناهم عليها، لأنهم لم يستطيعوا أن يروا الطائر إلا وهو قريب، ثم كلت أبصارهم عن تتبعه إلى أن يصير نقطة طيفية فى الأفق البعيد.

ولعل أحد المصطلحات الأخرى التى تشير إلى فقر اللغة العربية فى هذا الميدان، هو مصطلح السلوك، بمعنى التصرف الأخلاقى العملى. فبينما لاتملك العربية غير هذا المصطلح اليتيم (السلوك)، نجد فى الإنجليزية مثلا، تفرقة واضحة بين "السلوك" بمعناه العام كما يستخدم فى علم الإنسان Anthropology وعلم النفس Psychology وعلم الاجتماع Sociology؛ ليدل على أفعال الإنسان وأنشطته الإرادية وغير الإرادية جميعا، إلى آخر ما يعنيه مصطلح "Behavior"؛ وبين مصطلح السلوك بمعناه الخاص، الذى يعبر عن الإرادة والاختيار، ومن ثم فهو يشير إلى السلوك الخلقى، وهذا هو مايعنيه فى الإنجليزية مصطلح "Conduct"[١١]. وربما أمكننا أن نشير أيضا فى هذا السياق إلى مصطلح "Manners" الذى يدل على آداب السلوك واتباع القواعد والعادات الخلقية، أو يدل على طباع المرء[١٢] كما تبدو من سلوكه، حسب الترجمة التى أقرها فؤاد زكريا.

وإذا ما انتقلنا إلى ميدان فلسفة الفن وعلم الجمال، فسوف نجد أن أزمة المصطلح وما ينشأ عنها من عقبات لاتزال قائمة أمام الباحث العربى فى هذا الميدان. وربما لايكون هناك خلاف كبير حول مصطلح "الفن" ومشتقاته، بين العربية وغيرها من اللغات الأوروبية، غير أن الأمر ليس كذلك فى مصطلح "الجمال"، الذى يشير فى العربية إلى ظاهرة "الجمال" فى الطبيعة أو الفن؛ بالمعنى الذى يقابله فى الإنجليزية: "Beauty"، كما يشير فى الوقت نفسه إلى العلم الذى يدرس هذه الظاهرة، وهو هذه المرة يقابل المصطلح الإنجليزى: "Aesthetics". وقد أشار كثير من أساتذة الفلسفة عندنا إلى الصعوبات الجمة التى تواجههم بسبب ذلك القصور فى المصطلحات العربية، لا سيما حين يترجمون ما يختارونه من كتب فى علم الجمال إلى اللغة العربية[١٣]. وعلى أية حال، فليس هذا هو مجال البحث فى أسباب هذا القصور والنظر فى سبل التغلب عليه؛ وإنما حسبنا أن نشير إلى أثره السلبى البالغ على دراسة القضايا الفلسفية المهمة، ومنها القضية التى نعالجها الآن.

أما الصعوبة الثانية المتعلقة بالمنهج، فتتمثل فى ضرورة الحذر من الفروض المسبقة التى قد تنشأ فى وعى الباحثين فى علاقة الفن بالأخلاق، أو ربما قد تتسرب من"لا وعيهم"، حين يتصدون لدراسة هذه القضية.

ولعل أخطر هذه الفروض، هو البدء باقتناع مؤكد فحواه أن علاقة الفن بالأخلاق إنما هى مشكلة تخص "الفن" وحده دون سواه[١٤]، أما "الأخلاق" فلا دخل لها بهذه المشكلة. وتبدو خطورة هذا الفرض المسبق فى أنه لابد من أن يوجه الباحث إلى نتيجة لامهرب منها، ألا وهى أن "الفن" هو وحده المطالب بأن يكيف نفسه بحيث لايتعارض مع "الأخلاق"، مهما كلفه هذا من تنازلات قد تصل به إلى حد يتنكر فيه لطبيعته الخاصة وقوانينه الداخلية! إذ إنه سيصبح طبقا لهذه النتيجة، مجرد تابع للأخلاق، يدين لها بالولاء، ويخضع فى المقام الأول لأوامرها، أو لنواهيها التى هى فى الحقيقة أوامر متطرفة[١٥].

ويطلعنا تاريخ الفلسفة على تيارات فكرية متنوعة قديمة وحديثة من هذا النوع. فمن المعروف أن أفلاطون وأرسطو كانا مقيدين فى نظرتهما للفن بالاعتبارات الأخلاقية[١٦]. أما فى العصور الحديثة، فإن هناك ميلا غالبا فى التقاليد الفكرية الأنجلوسكسونية Anglo- Saxon إلى ترجيح المغزى الأخلاقى للفن، والأدب خاصة[١٧]، على نحو ما يتضح بشكل عام فى تراث المذهب النفعى Utilitarianism الذى أرسى دعائمه "جيريمى بنتام J. Bentham " (١٧٤٨ - ١٨٣٢) وطوره "جون ستيوارت مل J. S.Mill". كما يتضح بصورة موازية فى التراث النقدى والأدبى، منذ دفاع "فيليب سيدنى Ph. Sidne" (١٥٥٤ - ١٥٨٦) عن الشعر، إلى دفاع "بيرس شيللى P.B. Shelley" (١٧٩٢ - ١٨٢٢) عنه، بغض النظر عن الفروق البارزة بين دفاعيهما، إذ انطلق "سيدنى" من الإيمان بأن وظيفة الشعر مزدوجة، فهى جمالية وأخلاقية فى الوقت نفسه، لأن الشعر يبهجنا من ناحية، ويهذبنا ويعلمنا من ناحية ثانية[١٨]. بل إنه - بعبارة "سيدنى" - هو خير مايعلمنا الفضيلة ويدفعنا دفعا إليها[١٩]. فى حين أن "شيللى" يصل إلى إثبات الأثر الأخلاقى للشعر، ولكن عن طريق غير مباشرة، فيقول: "إن السر الأعظم للأخلاق يكمن فى الحب، أو الخروج من طبيعتنا الذاتية لنتوحد بالجميل الذى يوجد فى فكر غير فكرنا، أو فى فعل ليس من أفعالنا، أو فى شخص غيرنا نحن. إن الإنسان، لكى يصبح خيِّرا إلى أقصى حد، يجب أن يُعمل خياله بصورة مركزة وشاملة، يجب أن يضع نفسه موضع الآخر: بل وموضع آخرين عدة، لتصبح آلام إخوته فى الإنسانية ومباهجهم، آلامه هو ومباهجه. إن الوسيلة العظمى للخير الأخلاقى هى الخيال. والشعر يتحكم فى النتيجة بأن يهيئ السبب"[٢٠].

إن هذه النظرة الأخلاقية إلى الشعر، سواء تجلت بصورة مباشرة عند "سيدنى"، أو غير مباشرة عند"شيللى"، ليست فى الحقيقة إلا أحد تجليات الروح النفعية Utilitarian التى وسمت بميسمها الثقافة الأوروبية منذ مطلع العصور الحديثة، خصوصا منذ عصر: "دعه يعمل Laissez-faire"، الذى لم يعد من الممكن بعده النظر إلى أى نشاط إنسانى أو إلى أى شأن يتعلق بالبشر عامة. على أن براءته أو كونه مجرد مصدر للبهجة، يكفيان لتبرير وجوده، إذ يجب أيضا، حتى يتم إقراره والسماح به فى عالم أصبح يتميز بالحرص الاقتصادى، أن تثبت جدواه العملية المباشرة. وليس الفن استثناء من هذه القاعدة التى ارتضاها العقل العام، فلم يعد يكفى أن نتحدث عن قيمة الفن الجمالية وحدها، بل لابد من أن نبرهن على أن له وظيفة فى الحياة العامة[٢١].

نعم، لقد حدثت مقاومة فكرية جسدتها تيارات شتى فى مواجهة هذه الروح النفعية العامة، التى سيطرت على الثقافة الأنجلوسكسونية بصورة أظهر من سواها؛ غير أنها لم تحقق سوى انتصارات محدودة ومؤقتة. ولعل الدعوة التى اتخذت من فكرة "الفن للفن Art for art s sake" شعارا لها، هى أبرز حركات المقاومة التى تصدت للنظرة النفعية والبراجماتية إلى الفن. وتعود بداية ظهور هذه الحركة - كما تقصاها "ويلكوكس J. Wilcox"[٢٢] إلى أوائل القرن التاسع عشر، حتى إذا اقترب القرن من نهايته، كانت الحركة قد تبلورت واشتد عودها، على نحو ما يظهر من كتابات أهم أنصارها، ممن كانت أفكارهم رد فعل جماليا فى مواجهة سائر أشكال استغلال الفن وتوظيفه سياسيا، أو دينيا، أو أخلاقيا[٢٣].

ولم يكن ظهور الحركة التجريدية فى الفن وانتشارها، وكذلك شيوع ظاهرة الغموض فى الأدب، سوى بعض أمثلة أخرى من ردود الفعل الحادة التى نشأت لمواجهة سائر أنواع الاستجابات الزائفة للفن، لا سيما الاستجابة الأخلاقية[٢٤]. أما على الصعيد الفلسفى، فقد زامنت هذه الحركات الفنية والأدبية، تيارات فلسفية عدة، حاولت بدورها أن تتصدى للتيار البراجماتى النفعى فى مجمله، أو فى ميدان الفن والأخلاق خاصة.

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى محاولات بعض المثاليين الهيجليين. ولعل أهمها محاولة "برادلى F.H. Bradley (١٨٤٦-١٩٢٤) في كتابه: "دراسات أخلاقية Ethical Studies، الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٨٧٦م، والذى عدّه "بوزانكيت B. Bosanquet" (١٨٤٨-١٩٢٣) نقطة تحول تغير عندها مجرى تاريخ علم الأخلاق Ethics[٢٥]، كما عدّه "إليوت" محاولة عميقة لهدم معبد الأخلاق النفعية من أساسه، وإقامة معبد أخلاقي آخر بهندسة مغايرة وتصميم مختلف[٢٦].

غير أن هذه التيارات المعارضة للنظرة السائدة إلى قيمة الفن على أساس أخلاقي، أو على أساس جدواه ونتائجه المباشرة في الحياة فحسب، لم يقدر لها أن تفرض كلمتها بصورة حاسمة، فظلت دعوتها إلى تقويم الفن من خلال قوانينه هو وحدها، وليس بقوانين مفروضة عليه من مجال آخر، دعوة محدودة، عاجزة - في معظم الأحوال - عن التصدى للروح النفعية العامة في حضارتنا المعاصرة؛ وبقيت في النهاية دعوة محصورة بين دوائر المثقفين ومحبي الفن الضيقة. وسيظل اتساع هذه الدوائر مشروطا بظروف المجتمعات، ومدى تحضرها ورقيها الثقافي. وربما يأتي العصر الذى يكون فيه الناس عامة، أكثر سماحة وأقل صرامة، فيقدرون من جديد الحقوق الأصيلة للنشاط الإبداعي العفوى، غير أن هذا العصر - فيما يرى بعض علماء الجمال المعاصرين - ليس عصرنا[٢٧].

وليس أدل على هذا، من أننا نرى ذيوع الاتجاه الأخلاقي في مجال النقد الأدبي على سبيل المثال، ونشاهد مدارس نقدية كاملة تنحو هذا المنحى، كما يظهر من مدرسة "الإنسانيين الجدد New Humanists" [٢٨]، الذين كان اهتمامهم الأساسي ينصب على الأدب باعتباره نقدا للحياة. أما دراسة التشكيل أو التقنية، حيث تتجسد القيم الجمالية الخالصة، فلم تلق منهم إلا اهتماما ثانويا، باعتبارها مجرد دراسة للوسائل، في حين أن البعد الأخلاقي هو وحده المنوط بالغايات[٢٩]. وذلك، إلى آخر ما روج له أعلام هذه المدرسة، مثل "توماس هيوم T.E Hume" (١٨٨٣ - ١٩١٧) الذى لقى نحبه في الحرب العالمية الأولى، وكذلك "بول إلمر مور P. E. More" (١٨٦٤ - ١٩٣٧)، و"إرفنج بابيت I. Babbit"[٣٠] (١٨٦٥ - ١٩٣٣)، و"فرانك ليفز F. Leavis"(١٨٩٥ - ١٩٧٨)، وغيرهم.

بل ليس من الغريب أن نجد أحد أتباع هذا الاتجاه البارزين، وهو "إيفور ونترز Y. Winters" (١٩٠٠ - ١٩٦٨)[٣١]، ينص صراحة في كتابه المعروف "تشريح اللغو The Anatomy of Nonsense" - (١٩٤٣) - على أن"عملية الخلق الفني هى عملية تقويم أخلاقي للتجربة الإنسانية، بواسطة تقنية تعطى تقويما أدق من سواه"[٣٢]. ولعل هذا التطرف الأخلاقي في النظر إلى الفن، هو الذى دفع ت.س. إليوت - الذى هو أحد تلامذة "بابيت" - إلى أن يكشف شطط آراء أستاذه، فيصفه مع زميله "مور"، بأنهما لم يهتما بالفن اهتماما أساسيا، لأنهما كانا بالدرجة الأولى مصلحين أخلاقيين، ولهذا، لايستحق أى منهما أن يكون ناقدا كاملا[٣٣]. كما دفع كذلك الناقد والمفكر التربوى "هنرى لويس منكن H. L. Mencken" (١٨٨٠ - ١٩٥٦)، إلى أن يصف هؤلاء النقاد الأخلاقيين جميعا، بأنهم: "حملة نعش الأدب"[٣٤].

غير أن النظرة الأخلاقية البراجماتية إلى الأدب والفن لم تتراجع. ونحن لا نعدم أصوات مناصريها حتى في النصف الثاني للقرن العشرين. ولعل أحد الأمثلة البارزة في هذا السياق، هو ما نجده عند الناقد "بيتر جونز P. Jones" صاحب كتاب "الفلسفة والرواية Philosophy and the Novel" الصادر عام١٩٧٥، في محاولته الدالة التى أراد فيها أن يربط بين براجماتية الفيلسوف "وليم جيمس W. James" (١٨٤٠ - ١٩١٠) من ناحية، وبعض الأعمال الروائية لأخيه "هنرى جيمس H. James" (١٨٤٣ - ١٩١٦) من ناحية ثانية[٣٥]، خصوصا روايته "صورة سيدة Portrait of a Lady"[٣٦].

ولاشك في أننا إذا ما وسعنا النظرة الأخلاقية إلى الأدب والفن عامة - على مافى هذه التوسعة من خطر التعميم - فلن نتردد في أن نضم إليها كثيرا من التيارات المتعارضة، بدءا من الماركسية في أقصى اليسار، إلى الاتجاهات الصوفية والدينية في أقصى اليمين.

والحق أننا إذا ما أمعنا النظر في النقد الماركسي، سنجد أنه يقوم في جانب كبير منه على أساس أخلاقي، وإن كانت صورة الإنسان التى ترسمها الماركسية، مختلفة عن صورته كما ترسمها

الاتجاهات المغايرة التى رأت الفن أيضا من منظور الأخلاق[37]، وإذا أردنا مثالا واضحا من الفكر الجمالى الماركسى، فلننظر فى أعمال "جورج لوكاتش G. Luckacs" (١٨٨٥ - ١٩٧١)، وبصفة خاصة أعماله المبكرة التى كان مهتما فيها ببحث علاقة الجمال بالأخلاق، على نحو ما أوضح اثنان من أبرز الباحثين المتخصصين فى "لوكاتش الشاب"، هما "بول براينز P. Breines" و"أندرو آراتو A. Arato"[38]. فأريانا كيف انتهى "لوكاتش" إلى تقديم الأخلاق، فالجمال وحده عاجز فى رأيه عن أن" يمنح الحياة الشخصية القيمة الكافية، أو أن يوجهها الوجهة المناسبة. بل إنه قد يؤدى إلى مزيد من الإحباط وتثبيط الهمم، ويدعو إلى العزلة، ولايساعد الإنسان على التحقق الشخصى. وليس بمقدور الفرد - والإنسانية عامة - أن يكتسب القيمة ويجد التوجيه الأمثل إلا إذا تجاوز الأحكام الجمالية Aesthetic Judgments إلى مجال الأخلاق"[39].

أما التيار الدينى على الجانب الآخر، فإنه يصل إلى النتيجة نفسها، فيجعل الصدارة والأولوية للأخلاق. والمثال هذه المرة هو "سورين كيركجارد S. Kierkegaard" (١٨١٣ - ١٨٥٥) الذى وضع "الجمالى The Aesthetical" و"الأخلاقى The Ethical" فى مواجهة حدية تفرضها صيغة: "إما.. أو"، التى تملى على الإنسان الفرد مسئولية الاختيار[40]. صحيح أنه قد نظر إلى "الجمالى" على أنه عنصر محايد، وليس شرا[41]، لا من حيث طبيعته، ولا من حيث هو مرتبط بالمتعة أو اللذة Pleasur، فالطابع غير الأخلاقى للعصر - كما رآه كيركجارد - لايرجع إلى سيادة اللذة، بل إلى الحط من قيمة الإنسان الفرد[42]. ولكن يبقى بعد هذا، أن كيركجارد يزكى فى النهاية "الخيار الأخلاقى"، إذ إن عملية الاختيار نفسها، هى عنده عملية أخلاقية فى جوهرها[43]، حتى لو أدت بصاحبها إلى اختيار "الجمالى". وهكذا تتبوأ الأخلاق عند كيركجارد منزلة أرفع من منزلة الجمال، فهى التى تفضى فى النهاية إلى الدين، الذى هو بدوره أسمى من الأخلاق[44]. وهنا يتضح لنا كيف أن" كيركجارد"لم يشذ عن الخط المرسوم الذى ينتظم سائر من يهبطون بالفن أو الجمال إلى منزلة أدنى من الأخلاق، إذ إن هؤلاء فى الأغلب، إما أن يكونوا منطلقين فى البداية من وجهة نظر دينية، وإما أنهم سيصلون إليها فى النهاية، أو على الأقل يلتقون معها على صعيد واحد؛ على نحو ما حدث مثلا مع حركة "الإنسانية الجديدة" التى أشرنا إليها فى سياق هذا البحث؛ حين تحولت فيما بعد إلى "الإنسانية الدينية Religious Humanism"[45].

ولسنا نود هنا أن نزكى وجهة النظر التى توسع من مفهوم الأخلاق، خصوصا حين تدرس علاقتها بالفن، بحيث تستعمل صفة "أخلاقى" للدلالة على كل شأن إنسانى له أهمية وخطر فى حياة البشر عامة؛ فلاشك فى أن استعمال الكلمة على هذا النحو الواسع - سواء عند من يرفضون صلة الفن بالأخلاق، أو عند من يثبتونها - سيفرغ مصطلح الأخلاق من معناه، ويسلبه قيمته[46]، فضلا عن أنه سيؤدى بنا إلى تطرف فى اتجاه أحد الجانبين: فإما أن ننفى عن الفن أية صلة - لا بالأخلاق فحسب - وإنما أيضا بالحياة والمجتمع، كما فعل مثلا الشاعر "أوسكار وايلد O. Wilde" (١٨٥٤ - ١٩٠٠) والفنان "أوبرى بيردسلى A. Beardsley" (١٨٧٢ - ١٩١٨) ورفاقهما من دعاة "الفن للفن"، الذين تباهوا بأن الفن لا وظيفة له، وليس له من قيمة سوى التعبير عن الذات! فكان عليهم أن يقروا بالهزيمة الكاملة على يد المجتمع[47]، وإما أن نذهب إلى الطرف المقابل، فنطابق بين الفن والحياة، مطابقة تجعلنا نبدو - كما لاحظ "رومان ياكوبسون R.Jakobson" - مثل جمهور العصور الوسطى الذى كان يريد أن يفتك بالممثل الذى يؤدى دور "يهوذا Judas"[48].

وبدلا من هذين الموقفين المتطرفين، هناك موقف ثالث معتدل، واقعى إلى أبعد حد، خلاصته أن نقر بأن للفن أثرا أخلاقيا ودورا اجتماعيا مهما، ولكن بشرط أن نعى أن مايجعله فاعلا من الناحية الأخلاقية والاجتماعية شىء، وما يجعله فنا شىء آخر، ولولا هذا ما كان لنا أن نصطدم بالمفارقات المركبة التى تكشف لنا أولا: كيف أن كثيرا من المنحرفين أخلاقيا ليس لديهم وعى جمالى، ولا تربطهم صلة حقيقية بالفنون الرفيعة، والحال كذلك بالضبط مع كثيرين من الطيبين والأخيار، كما تكشف ثانيا، كيف أن بعض من اخترعوا وسائل التعذيب ومارسوها فى الغرب، كانوا قد تربوا على قراءة "شكسبير W. Shakespeare" (١٥٦٤ - ١٦١٦) و "جوته J.W. Goethe" (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وما زالوا يقرءونهما[49]. ولماذا نذهب بعيدا؟! أو ليس يكفينا ما يبديه

اليوم ساسة إسرائيل ـ المثقفون فنيا ـ وقادتها العسكريون وجنودها، من وحشية فى قتل أطفال الانتفاضة الفلسطينية ونسائها، دون أن يجدوا من ثقافتهم الفنية رادعا يوقظ الضمير الإنسانى فيهم ويبعث الحس الأخلاقى؟!

وإزاء هذه المفارقات متعددة الجوانب، لانملك إلا أن نردد مع "آلن تيت A. Tate" (١٨٩٩ ـ ١٩٧٩) أننا إذا كنا نتوقع من الشعر عملا ليس من طبيعته، فأولى بنا أن نخمد جذوته بدلا من أن نسىء استخدامه[٥٠]. وما يصح هنا فى الحديث عن وظيفة الشعر، يصح فى الحديث عن وظيفة الفنون كافة.

لعلنا الآن قد أصبحنا فى وضع يسمح لنا بأن ندرك كيف أن دراسة الفن والأخلاق ـ فضلا عن العلاقة بينهما ـ لابد لها، لكى تكون دراسة مفيدة موضوعيا، وسليمة منهجيا، من أن تراعى بعض المحاذير الضرورية. فهناك مشكلة المصطلح وما يرتبط بها من ضبط للمعانى وتحديد للمفاهيم، وهناك مشكلة النظرة المثالية ومايرتبط بها من عزل لظاهرة الفن والأخلاق عن إطارها الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، وهناك الأفكار المسبقة التى تضلل الباحث وتجعله يصل إلى نتيجة محددة سلفا. وإذا كان لنا أن نضيف شيئا حول هذه المشكلة الأخيرة بالذات، قبل أن ننتقل إلى النقطة الأساسية الأخيرة فى هذا البحث، فهو أن النظرة النقدية إلى شتى المذاهب والأفكار الأخلاقية والجمالية مهما بلغت سطوتها، يجب أن تحل محل التعصب المطلق والتسليم الأعمى بمذهب أو تيار أو فكرة معينة. وهذا يعنى أننا، بدلا من أن نسلم بصحة تيار أخلاقى سائد ـ مهما بلغت سطوته ـ علينا أن نفحصه ونزنه بميزان العقل لنقبل منه مايستحق القبول، ونرفض ما لابد من رفضه، بل قد نرفضه بقضه وقضيضه إذا وجدناه قائما على أساس واهٍ لايمكن تبريره عقليا.

وقد يكون من الخير أن نشير إلى شاهد مزدوج من الفكر المعاصر فى مجالى الأخلاق والجمال. وهو شاهد مزدوج، غير أن دلالته واحدة فى السياق الذى يهمنا هنا. ويتمثل الشق الأول من هذا الشاهد فى السؤال الذى طرحه فيلسوف الأخلاق الإنجليزى "هارولد بريتشارد H. A. Prichard" (١٨٧١ ـ ١٩٤٧) ليواجه به الأخلاق النفعية السائدة فى عصره. وتدل صيغة السؤال، التى اتخذها بريتشارد عنوانا للبحث الذى نشره عام ١٩١٢: فى مجلة العقل (Mind): "هل تقوم الفلسفة الخلقية على أساس خاطئ؟ Does moral philosophy rest on a mistake?"[٥١] ـ تدل هذه الصيغة المستريبة على وعى نقدى يرفض الإذعان لسطوة الأخلاق النفعية السائدة. وإذا كان بريتشارد قد أجاب عن سؤاله هذا بالإيجاب، فكشف عن المغالطة التى تقوم عليها الأخلاق النفعية فى عصره، وأسس رؤية أخلاقية مغايرة أضاءت الطريق لتلاميذه من بعده، وعلى رأسهم "وليم ديفيد روس W. D. Ross" (١٨٧٧ ـ ١٩٧١) صاحب فكرة: (بداهة الواجب Prima Facie Duty)[٥٢]، فإن مفكرا جماليا معاصرا جاء بعد "بريتشارد" بعدة عقود، ليعيد طرح السؤال نفسه ولكن فى مجال الجمال أو فلسفة الفن، وهذا هو الشق الثانى من الشاهد المزدوج، كما يمثله بحث "كينيك W. E. Kennick" الذى نشره عام ١٩٥٨ فى مجلة "Mind" أيضا، تحت عنوان: "هل يقوم الجمال التقليدى على أساس خاطئ Does Traditional Aesthetics rest on a mistake?"[٥٣].

وعلى نحو ما أجاب "بريتشارد" عن تساؤله بالإيجاب، فعل خَلَفُه "كينيك"، فأوضح الأساس المغلوط الذى يقوم عليه علم الجمال حين يبدأ بتعميمات مطلقة يفترض من خلالها وجود مجموعة خصائص مشتركة تميز الأعمال الفنية ـ على اختلافها ـ عن أى شىء آخر سواها، بغض النظر عن نوعية هذه الأعمال: أدبا كانت أو موسيقى أو فنا تشكيليا[٥٤]، مما يؤدى إلى طمس الفروق المهمة بين الفنون وتجاهل الاختلافات التعبيرية والتشكيلية التى تفرضها طبيعة الأداة وخصوصيتها.

ولاشك فى أن هذه الروح النقدية التى تقدم الشك على اليقين، وتفرض احتمال الخطأ بدل التسليم بالصحة المطلقة، هى التى يجب على الباحث فى العلوم الإنسانية أن يتحلى بها، لاسيما فى القضايا والموضوعات الخلافية التى تأتى قضايا الفن والأخلاق فى موقع الصدارة منها. فإذا ما أتانا من يدعى هذه الأيام بأن الفن حرام، لأنه يتعارض مع مبادئ الدين، أو أنه خطيئة، لأنه

يتعارض مع مبادئ الأخلاق، فلا ينبغى أن نذعن لما يدعيه أو نسلم به تسليما أعمى. فإذا أذعنا وسلمنا، سنكون قد وقعنا منذ البداية فى خطأ منهجى فادح، وستكون سائر النتائج التى قد نصل إليها مطعونا ـ عن حق ـ فى صحتها. وإذا ما أتانا من يزعم منذ البداية أن قضية العلاقة بين الفن والأخلاق تخص الفن وحده، بما يعنى أن الفنان هو المسئول أولا وأخيرا عن مواءمة عمله بحيث يأتى منسجما مع قواعد الأخلاق؛ فى الوقت الذى لانلقى فيه أية مسئولية على كاهل رجل الأخلاق، فإن علينا ألا نقبل هذا الزعم على علاته؛ وإلا وقعنا أيضا فى الخطأ المنهجى الفادح نفسه. وليست هناك وسيلة لتصحيح هذا الخطأ إلا بأن نبدأ فى بحث قضيتنا بنزاهة علمية تعصمنا من الانحياز المسبق حين نبحث مشكلة "الفن والأخلاق"، فتجعلنا نتناولها على أنها مشكلة لاتنحصر فى بحث حقوق الأخلاق فحسب، ولكن فى بحث حقوق الفن كذلك؛ أى أن علينا أن نضع كل طرف منهما مقابل الآخر، وعلى قدم المساواة، لنعطى كلا منهما حقه، بدلا من أن نترك أحدهما يطغى ببساطة على الآخر، لأن الأخلاق هى دائما الجانب الأكثر ميلا إلى الطغيان عن طريق فرض قانونها الخاص.

وبعد هذه الوقفة أمام بعض الصعوبات المنهجية التى تعترض من يبحث فى العلاقة بين الفن والأخلاق، وبيان كيفية تجاوزها، ننتقل إلى وقفة أخرى قصيرة أمام نوع آخر من الصعوبات فى هذه القضية الشائكة، ونقصد به الصعوبات الناشئة عن طبيعة الموضوع نفسه.

ولعل أهم ما يمكن قوله هنا بإيجاز، هو أن موضع الصعوبة فى هذه القضية (علاقة الفن بالأخلاق)، إنما يكمن فى أنها قابلة لأن تعالج من زوايا عدة. وإذا ما اختار الباحث إحدى هذه الزوايا، فعليه أن يظل منتبها فلا تغفل عينه عن بقيتها؛ حتى يوفى القضية حقها الكامل من البحث العميق والدرس المتروى. وآية ذلك أننا قد نختار زاوية البحث الفلسفى التأملى الخالص، فنكون حينئذ أمام درس مقارن لبنية القيمة، طرفاه قيمتا الجمال والقبح من ناحية، والخير والشر من ناحية ثانية؛ أى أننا سنكون فى مجال فلسفة القيم أو الأكسيولوجيا Axiology". وسنرى حينئذ كيف أن القيم تستند بسبب تنوعها إلى مبدأ الاختلاف(٥٥)، ولا سبيل إلى دمجها أو توحيدها أو القضاء على ما بينها من تمايز، إلا بالقضاء عليها هى نفسها. ومن المؤكد أن الفن ـ والقيم الجمالية عامة ـ هو الذى يكون معرضا للخطر بصورة أظهر من الأخلاق فى عملية التوحيد أو الدمج هذه. ويعود السبب فى ذلك إلى أن القيمة الأخلاقية تنفرد بخصيصة مميزة غير متوافرة فى القيمة الجمالية، هى ـ كما أسماها "هير" ـ خصيصة الهيمنة أو التسلط Overridingness(٥٦)؛ فهى تنزع دائما إلى أن تبسط سلطانها على غيرها من القيم وتحاول إخضاعها.

وإذا ما تتبعنا نشأة المعايير الأخلاقية وتطورها، فسنجد أنها تكتسب بعد تأسيسها مزيدا من الصرامة التى قد تصل بها إلى حد الجمود. ومع أن اللغة المعبرة عنها هى فى الأصل وصفية، إلا أنه فى أوقات الخطر الذى قد تتعرض له تلك المعايير أو القيم الأخلاقية، يتم تجاهل هذه اللغة الوصفية، ويجرى العمل على إحياء الطاقة التقويمية لها، إحياء مؤلما فظا كما يشير بحق "هير"(٥٧)
وعن طريق هذا الإحياء يتم الحكم على كل شئ من منظور القيمة الأخلاقية، وفى هذا الخلط بين القيم يكون الفن هو الضحية فى العادة ، إذ تتم ترجمة الظاهرة الجمالية إلى خبرة من نوع آخر(٥٨). ويصدق هذا أكثر ما يصدق على من يوحدون بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، فينظرون إلى الفن على أنه أخلاقى عموما، إذ إنهم فى الحقيقة لايفعلون أكثر من أنهم يعودون بالفن من جديد إلى أرض الأخلاق، لكى يصبح ملكيا أكثر من الملك!(٥٩).

وكذلك يبدو أن معالجة قضية الفن والأخلاق من زاوية فلسفة القيم، لابد من أن تضع نصب أعينها خصوصية كل قيمة كبرى على حدة، ومدى التقارب والتباعد بينها وبين القيم الأخرى، وفى هذه الحالة ستكتشف كيف أن القيمة الجمالية والأخلاقية قد تتشابهان بصورة لا نجدها بين أى من القيم الأخرى، فهاتان القيمتان تشكلان فى الحقيقة أهم النماذج فى خبرتنا بالقيم على الإطلاق، وبقية القيم لا تخلو فى عمومها من صبغة جمالية أو أخلاقية(٦٠). غير أن هذا التشابه لا يصح أن يكون مدعاة للدمج أو التوحيد بين القيمتين. نعم، قد تؤدى المحافظة على استقلال القيم ـ خصوصا قيمتى الجمال والأخلاق ـ إلى شئ من الصراع بينهما فى بعض الأحيان؛ وقد نجد أنفسنا فى بعض المواقف مضطرين إلى الاختيار أو المفاضلة بين إحديهما. لكن، مهما تكن نتيجة هذه المفاضلة، فإن ما يجب أن نعرفه هو أن اختيار أحد الطرفين فى موقف. ما لايعنى أبدا أن

الإنسان قد تخلى تماما عن الطرف الآخر. ولعل المثال الذى ضربه "هير" يوضح ما نقصده هنا؛ فقد افترض أن زوجته قد اقترحت عليه أن يضع على كرسى مكتبه حشية لونها قرمزى يتنافر مع بقية أثاث الحجرة، فهو فى هذه الحالة أمام خيارين: فإما أن ينحاز إلى الجمال ويرفض اقتراح زوجته، وإما أن ينحاز إلى الأخلاق فيجاملها ويضع الحشية القرمزية. ولكنه، حتى لو انحاز إلى الأخلاق فى هذا الموقف بالذات، فسيظل على اقتناعه بأنه قد آذى شعوره الجمالى؛ ولن يغير رأيه فى أن اللون القرمزى متنافر مع أثاث مكتبه[٦١]. وهكذا، نستطيع أن نتجاوز الصراع بين القيم الجمالية والأخلاقية دون أن يكون هذا على حساب التخلى التام عن إحدى القيمتين أو التنكر لها بصورة نهائية.

ولعلنا قد نجنح إلى زاوية أخرى فى معالجة هذه القضية، هى هذه المرة الزاوية التاريخية أو الاجتماعية؛ فننظر إلى القيم الجمالية والأخلاقية كلتيهما، على أنهما قيمتان نسبيتان تتغيران من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر. فنسبية الحكم الأخلاقى توازيها نسبية الحكم الجمالى كما أوضح "وليم ديفيد روس"[٦٢]، ومن ثم، لا يوجد ما يدعو فى هذه الحالة، إلى أن نجعل من الأخلاق سيفاً على رقبة الفن، ولا العكس، إذ إن أخلاقية الفن (أو لا أخلاقيته)، هى فى الحقيقة مسألة نسبية يختلف تقديرها من عصر إلى آخر[٦٣].

ويوضح لنا التحليل الاجتماعى، كيف أن أعضاء الطبقة التابعة يكونون عادة مرغمين (نظريا) على أن يقبلوا إطار القيم المسيطرة للطبقة الأعلى، على الرغم من أنهم يسلكون (عمليا) طبقا لمنظومة قيم مستمدة من التجارب الملموسة فى الحياة الواقعية. وهكذا ينشأ نوع من التوتر مصدره التضارب بين الأفكار من جهة والأفعال من جهة أخرى[٦٤]. وقد يحدث هذا التضارب على المستوى الطبقى، مثلما يحدث أيضا على المستوى الأيديولوجى؛ إذ ليس عجيبا أن نجد بعض الموسرين من أصحاب النظرة الدينية الأخلاقية المتزمتة عندنا، يتحدثون عن "التغريب" و "الغزو الثقافى" فى الوقت الذى يرسلون فيه بأبنائهم إلى طلب العلم فى الخارج، أو يتحدثون عن "الفنون الخليعة الوافدة" فى الوقت الذى يترددون فيه على حفلات دار الأوبرا.

ونستطيع من خلال هذا التحليل، أن نقف أيضا على الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى حكمت العلاقة بين القيم الإنسانية، وعلى رأسها القيم الأخلاقية والجمالية. ففى مجتمع ما قبل الرأسمالية، كانت هذه القيم متداخلة، وظلت متوحدة إلى وقت طويل تحت راية القيم الدينية؛ فلم يكن هناك تمييز واضح بين القيم الكبرى التى تجيب عن الأسئلة الجوهرية الثلاثة: ففى مجال المعرفة، كان السؤال المطروح: ما الذى يجب أن نعرفه؟ وفى المجال الأخلاقى السياسى Ethico political، كان السؤال: ماذا يجب علينا أن نعمل؟ وفى المجال الحسى الجمالى Libidinal Aesthetic، كان السؤال هو: ما الذى يمكن أن يجذب إحساسنا؟ وحين نهضت الطبقة الوسطى، أو حين دخلت الحية إلى الجنة حسب تعبير "تيرى إيجلتون T. Eagleton"، انفصل الفكر عن الإحساس وبدأت المجالات الثلاثة بدورها تنفصل وتتمايز مجالا إثر مجال[٦٥].

على أنه يبقى على من يختار هذه الزاوية فى معالجة تلك القضية، ألا يدير ظهره تماما لنتائج الدراسات والبحوث التى اختارت زوايا ومداخل مغايرة. والعكس أيضا صحيح.

وربما نكون قد أصبحنا الآن فى وضع يسمح لنا بأن ننظر فى أهم جوانب الصراع بين الأخلاق من جهة، والفن من جهة أخرى. ولعلنا إذا طرحنا سؤالاً محدداً على كل طرف منهما لنعرف ما الذى يريده الطرف الآخر، فربما تكون إجابة الفن ـ ولنقل الفنان ـ أنه لا يريد من الأخلاقى غير شيء واحد: هو ألا يتدخل فى عمله ليحكم عليه بمعايير خارجة عن طبيعته؛ فهو إذن لايريد سوى أن يحمى نفسه من تدخل الآخرين.

فما الذى تريده الأخلاق ـ ولنقل الأخلاقى أو رجل الأخلاق ـ على الطرف المقابل؟! وقبل أن نجيب عن هذا السؤال المفترض، يحسن بنا أن نعترف بأن لرجل الأخلاق امتيازا قد لايكون لمحب الفن؛ فهو أكثر وعيا بالعلاقة الأكيدة والصلة الوطيدة بين الفن والأخلاق، وهو أكثر إدراكا للعنصر الفوضوى المتمرد فى الفن[٦٦]، ومن هنا يأتى حرصه الشديد على أن تظل الكلمة العليا دائما للأخلاق فى تقنين هذه العلاقة، وتأتى أيضا اعتراضاته الكثيرة على الفن.

ولنقف الآن لنستعرض أهمها:

ربما كان أول هذه الاعتراضات، أن الأعمال الفنية كثيرا ماتجعل من الشر موضوعا لها، أى أنها تمثل الشر الأخلاقى Moral Evil وتعبر عنه. وأخشى مايخشاه رجل الأخلاق أن يؤدى هذا التمثيل إلى إسقاط الأخلاق Demoralizing أو إبطالها، لدى كل من الفنان والجمهور المتذوق على حد سواء.

ولعل المخالطة الصارخة فى هذا الاعتراض، تكمن فى اعتبار موضوع العمل الفنى معيارا للحكم عليه. وهذا يخالف ما هو معروف فى تاريخ الفن، من أن الموضوعات يمكن أن تكون غير أخلاقية، ومع هذا ـ بل وعلى الرغم منه ـ تكون جمالية. فالعناصر اللاأخلاقية يمتصها بريق الفن[٦٧]، ويقضى على خطورتها المزعومة. وإذا كان رجل الأخلاق يرى أن مكمن الخطورة هو فى التعاطف الوجدانى Sympathy مع الأعمال الفنية ذات الموضوع غير الأخلاقى، فإنه يتجاهل أن التعاطف هنا إنما يتم عادة مع حياة متخيَّلة غير حقيقية Unreal، فليس لها سلطان مباشر على المثل العليا الأخلاقية للمتلقى أو المشاهد Spectator الذى يشارك فى تذوق العمل الفنى عن طريق الخيال، وليس عن طريق الفعل Actio، ولا تكون إرادته أو عقله فى أثناء هذه المشاركة مجرد صفحة بيضاء Tabula Rasa، إذ لا يوجد إنسان ناضج يستقبل العمل الفنى بدون اقتناعات محددة تستند إلى منظومة قيم يصعب إفسادها بمجرد الخيال[٦٨].

وهكذا نرى مدى تهافت تلك الحجة التى يقوم عليها اعتراض رجل الأخلاق؛ فموضوع العمل الفنى لايصلح معيارا للحكم على هذا العمل، إذ إنه ليس بنافع وحده ـ مهما كان شريفا ـ لكى يرفع من قيمة الفن الهابط، ولا هو بقادر من الناحية الأخرى على أن يهبط بقيمة الفن الرفيع مهما كان مستهجنا من الناحية الأخلاقية؛ وإلا ما كان لشاعر مثل "أبى نواس" أن يتفوق ـ بموضوعات شعره التى يدور كثير منها حول الخمر والغزل المكشوف ـ على كثيرين غيره من شعراء المواعظ الأخلاقية والمدائح النبوية. أما عن خشية رجل الأخلاق من تعاطف الجمهور مع العمل الفنى، فقد رأينا أن وراءها خلطا ظاهرا بين الحياة الخيالية فى الفن من جهة، والحياة الواقعية من جهة أخرى، ووراءها كذلك الإصرار على جعل الثانية أنموذجا للأولى[٦٩].

وقد يأتى رجل الأخلاق بحجة ثانية يتذرع فيها بأن الفن يثير الانفعالات Emotions التى من شأنها أن تهدد الحياة الأخلاقية فى المجتمع وتعكر صفوها، وهذا اعتراض قديم نستطيع أن نتتبع جذوره إلى "أفلاطون Plato" و"أرسطو Aristotle" اللذين قيدتهما الاعتبارات الأخلاقية فى النظر إلى الفن[٧٠]. وربما كان "أفلاطون" بالذات هو أهم ممثلى هذا الاعتراض قديما؛ كما أن "ليو تولستوىL. Tolstoi" (١٨٢٨ ـ ١٩١٠) هو أهمهم حديثا. ويبدو أن الأمر يستحق منا وقفة لبيان مجمل آرائهما فى هذا السياق.

والحق أن وجهة نظر "أفلاطون"، هى فى عمومها ابنة النظر اليونانية السائدة، التى لم تكن تعرف حدودا فاصلة بين مجالى الأخلاق والجمال. ومن هنا، فقد اختلط فيها مفهوم الجميل Beautiful بمفهوم الخيِّر Good، وأصبح مألوفا أن يُعرِّف أحدهما بالآخر[٧١]. وفى ضوء هذه النظرة، نشأت رؤية "أفلاطون" التى حكمت على الفن من خلال وظيفته التربوية والأخلاقية[٧٢]. فإذا كان الشعر مثلا، يغذى الانفعالات ويرويها، بدلا من أن يجففها، ثم يتركها تتحكم بدلا من أن تكون محكومة، حتى تسود الفضيلة وتتحقق السعادة[٧٣]؛ فلا حاجة بالمجتمع المثالى إلى هذا النوع من الشعر، ولا مكان للشعراء فى الجمهورية المثالية.

وليس هناك ما يجعلنا نقبل رؤية "أفلاطون" على علاتها. ذلك، أنه إذا كان ـ كما لاحظ شكرى عياد عن حق ـ قد أغفل النظر إلى القيمة الجمالية للفن سلبا أو إيجابا؛ فيجب ألا ننسى أن موقفه ينبع فى الأصل من أنه كان يكتب عن موضوع تربوى، هو إعداد القادة فى المدينة الفاضلة، فضلا عن أنه لم يتحدث إلا عن خطر الشعر التمثيلى وحده، مع ما يناظره فى الشعر القصصى من محاكاة للشخصيات، إذ إن هذا النوع من الشعر يطلق العنان للشخصيات فى التعبير عن انفعالاتهم، من حزن أو غضب أو حب.. وما أشبه، مثيرا فى المشاهد ميلا قويا إلى التعاطف معهم، بحيث لايلبث أن يدفع النفوس إلى الاستسلام للشهوات[٧٤]. ولذا، فإن موقف "أفلاطون" ليس أكثر من إرهاص ضعيف بما نراه فى عصرنا هذا، من سيطرة السياسة سيطرة مباشرة على

الأدب والنقد. غير أن آراء "أفلاطون" قد صيغت فى قالب هجوم صريح، بينما نرى السياسيين فى عصرنا هذا لا يسأمون من تكريم الأدب والأدباء، محاولين فى الوقت نفسه أن يمكنوا للأدب الذى يخدم سياسة الدولة، ويُخفتوا أو يُخمدوا كل صوت عداه[٧٥].

أما "تولستوى"، فعلى الرغم من أنه يستحق الثناء الذى خصه به "روجرفراى R. Fry" (١٨٦٦ - ١٩٣٤) - لأنه حرر الإستطيقا من المضىّ فى طريق مسدودة حين انشغلت بمفهوم الجمال[٧٦]، فى الوقت الذى كان فيه كثير من النقاد والباحثين - ولا يزالون - يرون أن الفن مستقل عن الأفكار والمفاهيم كافة، ولا يستثنون فكرة الجمال نفسها، التى يرى بعضهم أن الفلاسفة قد ضحوا بالفن على مذبحها[٧٧]، نقول إنه على الرغم من هذا الثناء المستحق؛ فإن "تولستوى" فى المحصلة النهائية، يبقى واحدا من ألد أعداء الفن، وأعنف مهاجميه لصالح الأخلاق والدين. ويكفى أنه فى المفاضلة التى طرحها فى خاتمة كتابه الشهير "ما الفن؟ What is Art?" (١٨٩٧ - ٩٨) بين وجود الفن الحديث كله بغثه وسمينه، وبين عدم وجود فن على الإطلاق، لم يتردد فى أن ينحاز إلى الخيار الثانى[٧٨]. وما أبعد هذا الموقف المتطرف فى تزمته الأخلاقى والدينى - الذى لم يقنع فيه صاحبه بطرد الشعراء التمثيليين وحدهم؛ بل تطلع إلى نفى الفن كله من حياة البشر- عن موقف "أفلاطون" الذى بدا كأنه مستعد لأن يسحب اعتراضه على الشعر التمثيلى، لو أننا استطعنا بصورة ما، أن نعزله عن الحياة ونحمى المجتمع من ضرره[٧٩].

إن هذه النظرة إلى الفن على أنه انفعال يشعر به الفنان وينقله عن طريق العمل الفنى إلى المشاهد، والتى تعرف باسم: "النظرية الانفعالية Emotionalist Theory of Art"، كانت قد ظهرت فى أول عرض منهجى لها أواخر القرن التاسع عشر، فى كتاب "يوجين فيرون E. Veron" الصادر عام ١٨٧٨ بعنوان "الجمال Aesthetics"[٨٠]، قبل أن يطورها "تولستوى" ومن بعده "كيرت دوكاس C. J. Ducasse (١٨٨١ - ١٩٦٩) فى كتابيه: "فلسفة الفن The Philosophy of Art" - ١٩٢٩ - و"الفن والنقاد وأنت Art, the Critics & You" - ١٩٤٤[٨١]. غير أن "تولستوى" يختلف عن سلفه "فيرون" وخَلَفِه "دوكاس"، فى أنه قد ذهب إلى أن التعبير عن الانفعال لايكفى وحده لإنشاء العمل الفنى، إذ لابد من أن يعمل الفنان فوق هذا، على توصيل الانفعال إلى الجمهور حتى تصيبه "العدوى"؛ فى حين لم ينظر كل من "فيرون" و"دوكاس" إلى الرغبة فى التوصيل إلا على أنها أمر ثانوى، شأنها شأن رغبة الفنان فى الربح من وراء فنه[٨٢]، فكلتا الرغبتين هامشيتان فى النظر إلى الفن.

تقوم هذه النظرة الانفعالية - كما رأينا - عَلى الاعتقاد الجازم بأن الفن فى حقيقته انفعال، ثم تعبير عن هذا الانفعال، ولذا فقد أصبحت معروفة باسم "نظرية التعبير فى الفن The Expression Theory of Art"، ونحن لانستطيع أن نقبل نتائج نظرتها الاختزالية إلى الفن، إلا إذا استطعنا أن نقبل بالمثل نتائج سَمِيَّتها: "النظرية الانفعالية Emotivism / Emotive Theory" فى مجال الأخلاق[٨٣]. ولعل النقد الشديد الذى تعرضت له هاتان النظريتان قد أصبح معروفا اليوم على نطاق واسع[٨٤]. ويكفينا هنا أن نشير إلى المغالطة المزدوجة التى تجعل من انفعال الفنان شرطا لعملية الإبداع الفنى من ناحية، كما تجعل - وبخاصة عند "تولستوى" - من إثارة هذا الانفعال أو نقله إلى الجمهور، شرطا لإتمام عملية التواصل، من ناحية ثانية. ولو أننا امتحنا هذين التعميمين، لما وجدنا فيهما ما يكشف لنا عن حقيقة الفن أو طبيعة التجربة الجمالية. نعم، إن التجربة الجمالية قد تبدأ بانفعال بهيج أو لاذ Pleasant، كما أوضح "بوزانكيت"، ولكنها لاتلبث أن تتحول إلى تجربة تأملية[٨٥]. فليس العمل الفنى إذن مجرد إثارة للعاطفة أو للانفعال، ولكنه موضوع للاستبصار Insight من خلالهما[٨٦]. وهذا هو ما أكده كثير من النقاد وعلماء الجمال، وخصوصا الشكلانيين منهم، مثل:

"إدوارد هانسليك E. Hanslick" (١٨٢٥ - ١٩٠٤) صاحب كتاب "الجميل فى الموسيقى Beautiful in Music"، الذى رأى أن الجميل يكون جميلا، ويظل جميلا، على الرغم من أنه لايثير أى انفعال على الإطلاق[٨٧]، وسخر ممن يجعلون من الفن مجرد وسيلة لإثارة الانفعالات السطحية، على نحو ما يحدث فى الخلفيات الموسيقية المصاحبة لتناول العشاء فى المطاعم الفاخرة. ومن يحصر وظيفة الموسيقى فى هذه الحدود، يفوّت على نفسه قيمتها الحقيقية، ويعجز عن فهم بنائها الخاص، وينتهى به الأمر إلى أن يجعل من السيجار الجيد، أو الحمّام الدفئ،

مصدرا لنفس المتعة التى تمنحنا إياها سيمفونية[٨٨]، أو أى عمل فنى آخر. ومن هؤلاء أيضا "فيكتور باش V. Basch" (١٨٦٣ - ١٩٤١)، الذى رأى أن الموقف الجمالى يقوم على التأمل، وصاغ عبارته الدالة: "نحن فى ميدان الجمال أمراء وسادة، حين نقول ليكن نور، يكون نور"[٨٩]. ومنهم أيضا الناقد الأمريكى المعروف "جون كرة رانسوم J. C. Ransom" (١٨٨٨ - ١٩٧٤)، الذى لم يتردد فى تفنيد آراء النظرية الانفعالية أو نظرية التعبير فى الفن، وصاغ عبارته الموحية: "الفن ملمسه بارد، وليس حارًا[٩٠]". ونحن حين نرى أشهر ممثلى هذه المدرسة، أى "تولستوى"، يؤكد أن الفن انفعال وتعبير عنه، ثم يعود فلا يسمح للفنان إلا بالتعبير عن انفعالين اثنين، هما: الانفعالات المسيحية، والانفعالات التى تذكى المشاعر البسيطة للحياة العادية، أما الانفعالات الأخرى من عشق وضجر ورغبة فهو لايسمح بها على الإطلاق[٩١]، ندرك بوضوح أننا أمام موقف انتقائى غير مبدئى، أو على الأقل غير متسق مع نفسه.

وهناك اعتراض ثالث لا ينفصل تماما عن الاعتراضين السابقين. فهو يقوم على اتهام رجل الأخلاق للفن بأنه حافز إلى الفعل. ومن هنا، فهو محرض خطير تجب مراقبته لمنع تأثيره الضار على سلوك الناس. وربما تعود جذور هذه النظرة أيضا إلى اليونان. ولعل خير ما يمثلها ما أورده "أرسطو" فى فقرة من كتاب "السياسة" لفت نظرنا إليها "بوزانكيت"[٩٢]، ويدور معناها حول إمكانية تأثر الإنسان بالوقائع الحقيقية فى الحياة على النحو الذى يتأثر فيه بتمثيل هذه الوقائع فنيا؛ فنحن عندما نحب عملا فنيا أو نكرهه، فإنما نحب أيضا ما يشابهه فى دنيا الواقع، أو نكرهه[٩٣]. وفى هذه النظرة التى تربط بين أعمال الفن ووقائع الحياة من خلال تأثيرهما الواحد، لا يكون هناك فرق جوهرى بين من يدافع عن الفن لأنه ينشر الفضيلة، ومن يهاجمه لأنه يحث على الرذيلة؛ إذ إن الموقفين فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة[٩٤]، وكلاهما يعبر عن الخطأ نفسه. ذلك، أن طريق الرذيلة له عوامل أخرى سياسية واقتصادية واجتماعية، وربما نفسية أيضا، تقود إليه وتهيىء للناس أسباب سلوكه، وكذلك طريق الفضيلة. وليس بوسعنا أن نعثر على أحد - إلا إذا كان مريضا أو شاذا - قد أفسدته قصيدة أو جنت على أخلاقه سيمفونية أو ضلله تمثال أو دفعه إلى الإجرام عمل فنى راق من أى نوع. فنحن حين نقرأ خمرية لأبى نواس مثلا، لانندفع بعد قراءتها إلى أقرب حانة، ولكننا ننصرف عادة إلى الاستمتاع بالصور والأخيلة، ونستغرق فى تأملها. وهكذا، نرى أن العمل الفنى ليس فى جوهره محرضا على الفعل أو موجها للسلوك، بل هو فى الأساس مدعاة للتأمل Reflection، وباعث على المتعة الجمالية. وبهذا الاعتبار، فهو متعارض جذريا مع السلوك المتهور أو الفعل Action الطائش، من حيث إنه يتيح الوقت للتفكير المتروى فى أثناء الاستغراق فى التأمل. وحتى حين يقدم الفن مقترحات لأفعال غير مألوفة، فإنه يثرى الروح ويمدها بالمعرفة اللازمة لتحديد مدى تطابق هذه المقترحات أو انسجامها مع الإطار الفكرى والقيمى العام لحياة المتذوق أو المشاهد. غير أن رجال الأخلاق المتزمتين فى غمرة حماستهم ضد الفن، يغفلون هذا البعد التأملى فى التجربة الجمالية[٩٥]، عن جهل أحيانا، وعن عمد فى معظم الأحيان.

وربما يواجهنا رجل الأخلاق باعتراض رابع، يتعلق هذه المرة بمبدأ اللذة Pleasure الذى يرى كثير من فلاسفة الجمال أنه غاية الفن القصوى. وإنه لأمر طبيعى ومتوقع أن يتخذ رجل الأخلاق موقف الحذر من اللذة عامة، واللذة الحسية على نحو خاص، إذ إنها تمثل عنده انحرافا عن الواجب الأخلاقى[٩٦]. وقد سخر "كروتشه B. Croce" (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من أتباع مذهب اللذة الجمالى Hedonism سخرية لاذعة، حين قال إن مذهبهم سينتهى بنا إلى "فن المطبخ" أو "علم جمال المعدة" [٩٧]. غير أن الرد على هذا الاعتراض سيقتضى أن نعيد ما أوردناه من قبل، من أن اللذة الجمالية تنتهى دائما بالتأمل؛ ولكن حساسية رجل الأخلاق ضد فكرة اللذة أو البهجة أو المتعة، إلى آخر هذه المترادفات، هى التى تعميه عن تحرى الدقة والموضوعية. وقد صدق "منكن" حين صور هذا المرض اللعين فقال: "إن مايحرك رجل الأخلاق المتزمت فى عدائه للفن وكراهته لما يثيره من بهجة فى نفوس الناس، هو الخوف المستحكم من أن يكون هناك شخص ما، فى مكان ما، سعيدا، أو ملتذًا، أو مبتهجًا"[٩٨]!

وربما نواجَهُ أيضا باعتراض خامس، يدور حول ما فى بعض أعمال الفن من بذاءة وفحش. وقد أثيرت هذه القضية غير مرة فى ثقافتنا المعاصرة. وإذا كان هناك مايمكن أن نعيده هنا، فهو أن

عناصر البذاءة والفحش قد تكون جزءا حيا من نسيج العمل الفنى، ومن ثم لا نستطيع أن نحذفها بدون أن نشوه العمل نفسه، ونهدمه من أساسه. وقد تكون مقحمة دخيلة عليه، وفى هذه الحالة فحسب، نستطيع أن نرفض العمل الفني برمته. بل إن هذا يصبح من واجبنا. على أن الألفاظ والإيماءات المكشوفة فى الفن، ليست جارحة أخلاقيا على طول الخط وبصورة مطلقة؛ وليس هناك دليل أبلغ مما نراه فى الأغانى الشعبية مثلا، حيث يستمع إليها الناس فى المناسبات، ويستمتعون دون حرج، على الرغم مما قد يكون فيها من تعبيرات خادشة للحياء ومن صور مكشوفة؛ بل إن مثل هذه التعبيرات ترد أحيانا فى نصوص الكتب المقدسة.

ولعلنا نلاحظ أن هناك انتشارًا للصور الجنسية والمشاهد المكشوفة فى الأدب والفن المعاصرين فى الغرب؛ غير أننا يجب أن نعلم أن هذا ليس سوى رد فعل ضد النفاق المبالغ فيه والاحتشام المتكلف فى أثناء الحقبة الفيكتورية[٩٩]. وهذه على العموم، ليست ظاهرة غربية خالصة، فالأدب المكشوف موجود فى كل الثقافات، خصوصا عندما تكون هذه الثقافات قد بلغت أوجها، وأصبحت على ثقة بنفسها تسمح لها بأن تمنح الأديب ـ أو الفنان عامة ـ حريته فى التعبير. وتراثنا الأدبى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين دليل ناصع على هذا، كما أن قمع الأدب والفن فى أوروبا خلال العصور الوسطى، وإخضاعهما للرقابة الدينية والأخلاقية، دليل عكسى، يؤكد الأمر نفسه.

إن قمع الأدب وإحكام الرقابة عليه باسم الأخلاق، ليس هو الحل الأمثل لظاهرة وجود الفحش الجنسى، إذ يجب أولا أن نعرف كيف نميز بين الجنس المجانى المبتذل الذى يهين الجمهور ويسىء إلى الإنسان عامة، وبين الجنس الذى يضيف إلى خبراتنا عمقا غير معهود، ويثرى وجداناتنا بما لم نكن نتوقعه. وقد أحسن من ضرب مثلا لهذا الجنس الإنسانى الموظف جيدا، بما ورد فى إحدى الروايات الغربية المعاصرة، حيث يحاول رجل وامرأة مُعاقان، أن يمارسا الحب، فلا يستطيعان بلوغ لحظة الانتشاء إلا باستعمال خيالهما، أفلا يحرك هذا المشهد إنسانيتنا ويسمو بمشاعرنا؟! وهل يمكن للتفاصيل هنا إلا أن تكون مدعاة لتكثيف مشاعرنا الإنسانية بدون أية دغدغة لجوعنا الجنسى[١٠٠]؟

وقد يطلع علينا الرجل الأخلاقى أخيرا، بحيلة جديدة، تتمثل فى أن يترك الفن ويمسك بتلابيب الفنان نفسه، بحجة أنه كائن غير أخلاقى، لأنه كثيرا ما يعبر عن الشر فى أعماله. وأبسط ما نرد به على هذا الاعتراض، هو بيان أن التعبير ليس علة حياة الفنان، بل هو فى الحقيقة ثمرتها، وجذور الشر تكمن هناك، بعيدا تحت سطح الغريزة الظاهر؛ وبدون التعبير، فإن الحياة ستصبح غالبًا هى نفسها، إلا أنها ستكون سرية بدلا من الوضوح. غير أن رجل الأخلاق المتزمت يبدى سذاجة لايحسد عليها حين يظن أن بإمكانه إصلاح الحياة من خلال تدمير تجلياتها التعبيرية[١٠١].

ويحسن بنا فى الختام، أن نستخلص بعض الأفكار المهمة. ولعل أولها هو أن الحضارة الغربية تعيش مرحلة مختلفة بالقياس إلينا؛ وهذا ما يجعل هذه القضية عندهم ليست بدرجة أهميتها عندنا. ذلك، أن الغرب يعيش اليوم مرحلة ما بعد الحداثة التى وصل فيها إلى أقصى درجة فى نقد الذات، وتعرية النفس، وربما تشويهها. ووجد أن سائر السبل التى اتبعتها ـ فلسفة الأخلاق الحداثية، تؤدى كلها إلى طريق مسدود، فلم يكن غريبا أن يظهر شعار: "موت الأخلاقى The Demise of Ethical"، ثم يتم استبدال الجمالى بالأخلاقى، على أساس أن الأخلاق الحديثة قد أصبحت من مخلفات التاريخ؛ على نحو مايتضح من كتابات "جيل ليبوفتسكى J. Lipovetsky"، ومن أهمها كتاب: "غسق الواجبThe Twilight of Duty"[١٠٢]. إن الإنسان الغربى فى هذه المرحلة لم يعد يهمه أن ينصب من نفسه حارسا للقيم الأخلاقية، ولا أصبح مهتما بأن ينظم حياته على أساس البحث عن "الخير"، ما دامت سعادة الواحد تعنى دائمًا شقاء الآخر، ولكنه ينظمها على أساس مغاير، هو فعل أدنى مايمكن من الشر[١٠٣]. ولاشك فى أن هذا وضع يختلف تماما عن وضعنا نحن، وهذا يعنى أننا مطالبون بدراسات مستفيضة جادة ومسئولة عن علاقة الفن بالأخلاق، فمكتبتنا لاتزال فقيرة فقرا مدقعا فى هذا المجال[١٠٤]. أما الفكرة الثانية فهى أن نحاول ألا ننظر إلى الفن على أنه مجرد وسيلة لإصلاح الأخلاق، لأن الوسائل تُبتكر دائمًا من أجل الغايات، بينما الفن والأدب يوجدان قبل توجيههما للمقاصد

المطلوبة[١٠٥]، ويلزمنا أيضًا أن ننظر إلى الإنسان فى شموله وليس من خلال أنه مجرد كائن أخلاقى فحسب. فالأدب الحقيقى لايمكن أن يفهم إلا إذا فهمنا - على نحو شامل وصحيح - معنى كون المرء إنسانا[١٠٦]، كما يلزمنا أيضًا أن ندع أنفسنا للتجربة بدون إقتناعات جاهزة سلفا، لنعرف ما هو الفن الذى سنقبله من قبولنا الفعلى له، ونعرف أية سلطة سنطيع، حين نطيعها بالفعل[١٠٧].

ولعلنا إذا سلكنا على هذا النحو، فلن نقع فى الخلط بين الفن والأخلاق، وندرك أن القيم الجمالية قد تتعارض أحيانًا، لامع الأخلاق فقط، ولكن أيضًا مع العلم ومع الحقيقة والمنطق أيضًا[١٠٨]، بدون أن يغضّ هذا من شأنها؛ ولعل تعاطفنا مع الفن الرفيع فى هذه الحالة لايعنى إلا موافقة مؤقتة ليس من شأنها أن تهدم الأخلاق[١٠٩]، وإنما الذى يهدمها شيئان: الفن الزائف، والتزمت الأخلاقى، وهما فى النهاية يلتقيان على صعيد واحد؛ فالأخلاقى المتزمت ينقل دائمًا عن أصل، دون أن يقدم شيئًا من عنده؛ تمامًا كما يفعل الفنان المزيف[١١٠]. وإذا ما قاومنا الفن الزائف والتزمت الأخلاقى، فلاشك فى أننا سننجح فى حماية الفن والأخلاق معا.

هوامش:

(١)أبو نواس، ديوانه، في أربعة مجلدات، تحقيق غريغور شولر، طبعة مصورة نشرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن سلسلة (الذخائر) فى مطلع عام ٢٠٠١م، وتم وقف توزيعه.

(2)Ajdukiewicz,k., Problems and Theories of Philosophy, trans. from (Polish) by: H. Skolimowski & A.Quinton, Cambridge Univ, Press: 1973, P. 158.

ولمزيد من التفاصيل حول الآراء المختلفة عن العلاقة بين الدين والأخلاق؛ انظر:

Stewart, D., Exploring the Philosophy of Religion, Prentice – Hall, Inc., U,S.A: 1980 pp. 341 – 88.

(3)Hick, J., Philosophy of Religion, Prentice – Hall, Inc., 1983, pp. 87 –8.

(4)Kaplan, A., In pursuit of Wisdom (The Scope of Philosophy), Glencone Press, U. S. 1977, P.524.

(5)Loc. Cit.

(6)Ajdukiewicz, K., op. cit.

(7)Johnson, Oliver A. (editor), Ethics: Selections from classical and contemporary writers, Holt, Rinehart and Winston, U.S. 1978, pp. 2-3.

(8)Parker, Dewitt H., The Principles of Aesthetics, Greenwood Press Publishers, 1974. Pp. 271-2.

(٩) إليوت، ت.س.، فى الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان، دمشق ١٩٩١ ط[١] ص١٩.

(10)Johnson, Oliver A., op. cit., P.2.

(١١)ستولنيتز، جيروم، النقد الفنى (دراسة جمالية وفلسفية) ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٧٤، ص٥٤١.

(١٢) انظر مثلا مقدمة المترجم فى المرجع السابق.

(١٣) ديوى، جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم ومراجعة زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٦٣، ص٥٨٠.

(١٤) هير، ر.م.، الحرية والفكر، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٩، ص١١.

(15) Starr, N. C., The Dynamics of Literature, Columbia University Press, N.Y. 1954, P.20.

(16) Bosanquet, B., A History of Aesthetics, The Meridian Library, N. Y. 1957, P. 18.

(17) Starr, Nathan Comfort, op. cit., P. 20.

(18) Sidney, Ph., from: "Defense of Poesy", in: The Idea of Literature (The Foundation of English Criticism), Progress Publishers, Moscow 1979, P.32.

(19)Shelley, P.B., from: "A Defense of Poetry", in: "The Idea of Literature", op. cit., P. 80.

(20)Parker, Dewitt H. op. cit., P. 271.

(٢١) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص٥٣٠.

(22)Kaplan, A., op. cit., P.523.

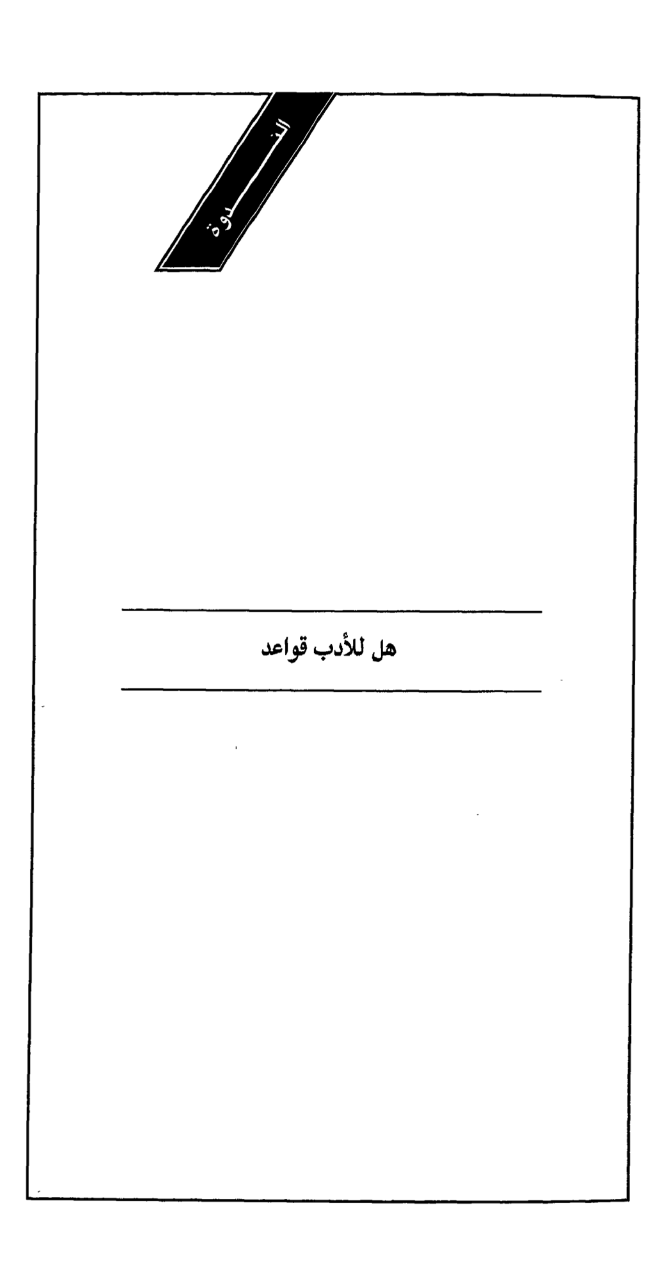
(٢٣) جنكنز، إيردل، الفن والحياة، ترجمة أحمد حمدى محمود ومراجعة على أدهم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٣، ص٢٤٦.

(٢٤) ميتز، رودلف، الفلسفة الإنجليزية فى مائة عام، ترجمة فؤاد زكريا ومراجعة زكى نجيب محمود، حـ[١]، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص٤٠٣.

(25) Eliot, T.S., For Lancelot Andrews (Essays on Style and Order), Faber & Faber, London 1970, pp. 58/9.
(26) Parker, Dewitt H., op. cit., P. 271.
(٢٧) أوكونور، وليم فان، النقد الأدبى (الأدب الأمريكى فى نصف قرن) ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت ١٩٦٠، الفصل السادس (١٣٨ - ١٦٣) بعنوان: النـزعة الإنسانية الجديدة.
(٢٨) سكوت، ويلبر س. (محرر)، خمسة مداخل إلى النقد الأدبى، ترجمة عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص٢٧ ، ٢٨.
(٢٩) بابيت، إرفنج، العبقرية والذوق، ضمن كتاب ويلبر سكوت المشار إليه أعلاه، ص٣٣ وما بعدها.
(٣٠) هايمن، ستانلى، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، حـ(١)، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٥٨، ص ٩٠- ١٣١، حيث يعقد المؤلف فصلا بعنوان: (إيفور وينترز والتقويم فى النقد).
(٣١) أوكونور، وليم فان، مرجع سابق، ص١٥٧، وراجع أيضا كتاب ستانلى هايمن المشار إليه أعلاه، ص١٠، حيث يورد النص نفسه.
(٣٢) ويمزات، وليام ك.، وبروكس، كليانت، النقد الأدبى (تاريخ موجز)، حـ٤، ترجمة حسام الخطيب ومحيى الدين صبحى، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٦، ص١٤٠ ، ١٤١.
(٣٣) أوكونور، وليام فان، مرجع سابق، ص١٣٩.
(٣٤) بيتر جونـز، الفلسفة والتأويل والإناء الذهبى، ضمن كتاب: الفلسفة والأدب، تحرير جريفيث A. PH. Griffiths، ترجمـة ابـتسـام عباس ومراجعة عبد الأمير الأعسم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ٣١١، وما بعدها.
(٣٥) المرجع السابق، ص٣٣٤، حيث أشار المؤلف إلى بحثه المنشور عام ١٩٨١ بعنوان: (البراجماتية وصورة سيدة Pragmatism and The Portrait of a Lady).
(٣٦) سكوت، ويلبر س.، مرجع سابق، ص٣٠ ، ٣١.
(37) Crow, D., Form and the Unification of Aesthetics and Ethics in Lukacs' (Soul and From), New German Critique No (15) , 1978, P. 159.
(38) Ibid, P. 161.
(39) Kierkegaard, S., from: "Either/ Or", in: Johnson, Oliver A., Ethics, op. cit. Pp. 268-72.
(40)Ibid, P. 272.
(٤١) لوفيت كارل، من هيجل إلى نيتشه (دراسات حول تاريخ العالم المسيحى/ البورجوازى)، ترجمة ميشيل كيلو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨م حـ(١)، ص١٣٩.
(42) Kierkegaard, S., op. cit., P. 270.
(٤٣) فوزية ميخائيل، سورين كيركجورد أبو الوجودية، سلسة (مكتبة الدراسات الفلسفية)، دار المعارف القاهرة ١٩٦٢، ص٩٤، ٩٥، وقارن أيضا:
- على عبد المعطى محمد، سورين كيركجارد مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٥، ص٢٥٥ وما بعدها .
- إمام عبد الفتاح إمام، كيركجورد رائد الوجودية، حـ(٢) دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٦،ص١٢١ ومابعدها.
(٤٤) سكوت، ويلبر س.، مرجع سابق، ص٢٩.
(٤٥) روبسون، و.و.، هل القيم الأدبية الخالصة كافية؟، ضمن كتاب ((حاضر النقد الأدبى))، ترجمة محمود الربيعى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥، ص٦٣.
(٤٦) ديتشيز، ديفيد، الأدب والمجتمع، ترجمة عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨، ص٢٤.
(٤٧) فوليكس، أ.ب.، الأدب والدعاية، ترجمة موفق الحمدانى، دار الشئون الثقافية، بغداد١٩٨٦، ص٩٩.
(٤٨) ستينيز، جورج، المعرفة الإنسانية، ضمن كتاب ((حاضر النقد الأدبى)) مرجع سابق، ص٣٣.
(٤٩) تيت، ألن، دراسات فى النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغى، مكتبة المعارف، بيروت١٩٨٧،ص١٤٠.
(50) Copleston, F., S.J., A History of philosophy Vol. (8), Search Press, Lonodon 1966, Pp. 384 -5.
(51)Ross, W.D., The Right and the Good, in. Johson, Oliver A., op. cit., P.459.
(52)Kennick, W.E., Does Traditional Ethics Rest on a Mistake?, in : "Aesthetics Today", ed. by:
M. Philipson and P.J. Gudel, New American Library 1980, PP. 459-76.
(53) Ibid, P. 461.
(٥٤) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق،ص٥٢٣.
(55) Holland, R.F., Against Empirism (on Education, Epistemology, and Value), Basil Blackwell, Oxford 1980, P.55.
(56)Hare, R.M., Moral Thinking, Clarendon Press, Oxford 1980, P. 53/4.
(57)Hare, R.M., The Language of Morals, Oxford Umversity Press, 1982, P.150.
(٥٨) ديوى، جون، الفن خبرة، مرجع سابق، ص٥٣٥.
(٥٩) برتليمى، جان، بحث فى علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز ومراجعة نظمى لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة١٩٧٠، ص٥١١.

(60)Kolnai, A., Ethics, Value and Reality, the Athlone Press, University of London, 1977, P. 187.
راجع أيضا: هير، ر.م.، مرجع سابق، ص٢٠١، حيث يؤكد التشابه بين القيمتين.
(61) Hare, R.M., Moral Thinking, op. cit, P.55.
وعاد هير إلى هذا المثل معلقا عليه بالتفصيل في كتابه: الحرية والفكر ،ص٢٢٤ وما بعدها، وهو يسوق فى هذا الكتاب مثلا عكسيا بالإمبراطور "هليوجابالوس" الذى كان يعجبه اللون الأحمر إلى الحد الذى كان يستمتع فيه بذبح البشر، ص٢١٦ من الكتاب نفسه.
(62) Ross,W.D., op. cit., P.467.
(٦٣) برتلميى، جان، مرجع سابق، ص٥١٨.
(64) Abercrombie N., Class, Structure and Knowledge, Basil Blackwell, Oxford 1980, P.43-4.
(65) Eagleton, T., The Ideology of The Aesthetic, Basil BlackWell, 1990, P.366.
(66)Parker, Dewitt H., op. cit., P. 272.
(٦٧) برتلميى، جان، مرجع سابق، ص٥٠٨ .
(68)____: op. cit., P. 273.
(٦٩) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص٥٣٧، ٥٣٨.
(70)Bosanquet, B., A History Of Aesthetic, The Meridion Library, N.Y. 1957, P. 18.
(71)Dickinson, G. L., The Greek View of Life, Methuen & Co. LTD, London 1941, P.210.
(72) Plato, The Republic Of Plato, Trans. By: F.M. Cornford, Oxford Univ. Press, U.S.A., 1981, PP. 88-92.
(73) Kaplan, A., op. cit., 524.
(٧٤) شكرى عياد، دائرة الإبداع (مقدمة فى أصول النقد) دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦،ص٧٨.
(٧٥) المرجع السابق، ص٧٩.
(76)Fry, R., Vision and Design, Oxford univ. Press 1981 pp. 254 –5.
انظر أيضا: ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص٢٤٦.
(٧٧) إليوت، ألكسندر، آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الكتاب العربى بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٦٤، ص١٥٦.
(٧٨) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص٥٢٣.
(٧٩) المرجع السابق، ص٥٢٠.
(٨٠) ويمزات، وليام ك.، وبروكس ك.، مرجع سابق، جـ٣، ص٦٦٣ ، ٦٦٤.
وقارن أيضا: ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص٢٣٨.
(81)Thomas, V., art. "Ducasse", in: The Encyclopedia of Philosophy, Paul Edwards (editor in chief) Vol. (2),Collier Macmillan Publishers, London 1967.
(٨٢)ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق ،ص٢٥٦، ٢٥٧.
(83) Flew A., A Dictionary of Philosophy, St Martin's Press, N.Y. 1979, art: "Emotivism".
(٨٤) انظر مثلا حول نقد هذه النظرية فى مجال الفن:.
Bouwsma, O.K., The Expression Theory of Art, in: W. Elton (editor), Aesthetics and Language, Basil Blackwell. Oxford 1970, PP. 73-99.
(85) Bosanquet, B., Three Lectures on Aesthetic, The Bobbs – Merill Company Inc., U. S. A., 1963. P.7.
وهناك تفاصيل أكثر حول هذه النقطة فى: حسن طلب، لغة الرمز بين التجرتبين الدنيية والجمالية، رسالة دكتوراه مخطوطه، جامعه القاهرة١٩٩٢ الفصل المعنون: (رمزية التجربة الجمالية).
(86) Parker, Dewitt H., op. cit., P, 273.
(٨٧) أميرة حلمى مطر، مقالات فلسفية حول القيم والحضارة، مكتبة مدبولى، القاهرة د.ت.، ص١٢٩ وما بعدها؛ وقارن أيضا: ستولنيتز، مرجع سابق، ص٢٧٥.
(٨٨) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص١٠٩، ١١٠.
(٨٩) بنروبى، ج.، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، حـ(١)، ترجمة عبد الرحمن بدوى ومراجعة محمد ثابت الفندى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٤، ص.٤٢٥، ٤٢٦.
(٩٠) ستولنيتز، جيروم، مرجع السابق، ص٢٧٥.
(٩١) المرجع السابق، ص٥٢٣ ـ ٥٢٦.
(92) B. Bosanquet, A History of Aesthetic, op. cit., P.17.
(٩٣) أرسطو طاليس، السياسة، ترجمة أحمد لطفى السيد، الدار القومية للطباعــة والنشر القاهــرة د.ت.، ص٣٠٢.
(94) Kaplan, A., op. cit., P.524.
(95) Parker, Dewitt H., op. cit, P.273.
(٩٦) هويسمان، دنيس، علم الجمال، ترجمة أميرة حلمى مطر، دار الكتب العربية القاهرة ١٩٦٠، ص١١٩.
(٩٧) حسن طلب، مرجع سابق، فصل بعنوان: التجربة الجمالية.

(٩٨) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق،ص٥٤٤.
(٩٩) أديريث، ماكس، الأدب الملتزم، ترجمة سعدى يوسف، دار الهمدانى، ط(١)، عدن ١٩٨٤، ص١٤.
(١٠٠) المرجع السابق ، ص ١٥، ١٦.
(101) Parker, Dewitt H., op. cit. P. 274.
(102) Bauman, Z., Postmodern Ethics, Blackwell PublishersLTD, U. K., 1996, P.2.
(١٠٣) تودوروف، تزيفتان، الشعرية، ترجمة شكرى المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب١٩٨٧. ص ٦٤.
(١٠٤) لم أعثر على كتب كاملة فى هذا الموضوع بعد طول بحث، اللهم إلا ثلاثه أحدها مترجم، هى:
- شارل لالو، الفن والأخلاق، ترجمة عادل العوا، الشركة العربية، دمشق١٩٦٥.
- نازلى إسماعيل، الأخلاق والقيم، القاهرة ١٩٨٤.
-رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية فى الجمال والأخلاق، دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٨٨.
(١٠٥) كولنجوود روبين جورج، مبادئ الفن؛ ترجمة أحمد حمدى محمود ومراجعة على أدهم، سلسة الألف كتاب الثانية (٢٨٤). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٨،ص٤٣.
(١٠٦)برونوفسكى، ج، وحدة الإنسان (دراسات علمية وأدبية فى تكامل الكائن البشرى)، ترجمة فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة١٩٧٥، ص١٠٥.
(107) Krutch, J.W., Experience and Art (Some Aspects of the Aesthetics of Literature), Collier Books, N.Y. 1962, P. 126.
(١٠٨) بيرى، رالف بارتون، إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، مكتبة المعارف بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٦١، ص١٧٩.
(١٠٩) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق ص٥٢٩ .
(110) Beardsmore, R. W. Moral Reasoning, Routled & Kegan Paul, London: 1969, P. 128.



هل للأدب قواعد

"هل للأدب قواعد؟"

وفى البداية نود الإشارة إلى أننا ننطلق من افتراض مؤداه: أن النص الأدبى يبتغى التواصل بين مرسل ومستقبل وهو من هذا المنطلق يخضع لمجموعة من القواعد التى تحدد ماهيته وفق: إلهام متعال أو معايير ملزمة، أو لعبة حرة أو توليد ذاتى للنص.
فى هذا الإطار، نطرح للنقاش بعض النقاط التى قد تعين على الإحاطة بالموضوع:
١- من الأديب؟
٢- الأدب بين المعايير الأخلاقية والجمالية.
٣- الأعمال الطليعية ودورها فى تحول مفهوم الأدب عبر التاريخ.
٤- هل يتغير مفهوم الأدب باختلاف الثقافة؟
٥- دور النقد الأدبى بين التأويل والوصف والمعيارية.
٦- التعبير الأدبى بين الحرية والتوجيه والمصادرة.
٧- هل يمكن وضع معايير منهجية متفق عليها بين النقاد عند ظهور النص/ الأزمة؟
وقد شارك بالحضور فى هذه المائدة المستديرة من الضيوف كل من:
عبد القادر القط، عبد المنعم تليمة، عبـــد الغفار مكاوى، صلاح فضل، إدوار الخراط، إبراهيم عبد المجيد.
كما ساهم بالمراسلة من الخارج:
محمد برادة ، كمال أبو ديب ، صبرى حافظ.

هدى وصفى:
- الورقة التى نطرحها للنقاش اليوم صيغت على نحو يتيح الاشتباك مع قضايا راهنة، وظواهر قد تبدو مقلقة، خصوصا بالنسبة لمستقبل العمل الثقافى فى بلادنا. ونلاحظ أن هذه القضايا تطرح نفسها بإلحاح على الصعيد العربى كله، مما يوجب إخضاعها للبحث.

- و القضية التى نثيرها اليوم ترجع إلى الظروف والملابسات التى مرت بها الساحة الأدبية فى الفترة الأخيرة على مدى عام كامل، بدءا من "وليمة لأعشاب البحر"، ووصولا إلى الروايات الثلاث الشهيرة، وكل ما يكتب اليوم إما مؤيد وإما معارض. وقد سمعنا توصيفا لها مثل "بورنو" أو "أعمال طليعية".
- وعموما، ففى إطار سؤال الندوة الأساسى، نطرح بعض النقاط التى قد تعين على الحوار، مثل: من الأديب؟ الأدب بين المعايير الأخلاقية والجمالية، الأعمال الطليعية ودورها فى تحول مفهوم الأدب عبر التاريخ.
عبد القادر القط:
أبدأ بتناول السؤال الأول : - "من الأديب؟" وأجيب بأن الأديب من يبدع الأدب وهذه الإجابة قد تكون طريفة بعض الشىء، ولكنها تضعنا أمام السؤال الرئيسى المقصود هنا: "ما الأدب؟".

- وهذا سؤال ينبغى - فى تقديرى - ألا يُطرح. فأنا لا أميل كثيرا إلى التعريفات؛ لأنها تقود أحيانا إلى الكثير من الآراء المتشعبة، بينما الممارسة فقط هى التى تحدد المفهوم فى الواقع. فهناك على مر العصور، وبرغم اختلاف ألوان الأدب وفنونه، مفهوم عام للأدب فى عقول الناس وضمائرهم، بوصفه طريقة متميزة فى استخدام اللغة، وفى النظرة إلى الحياة، والإحساس بها، مع صفات جمالية تميزه عن الكلام المألوف فى الحياة اليومية. وفى هذا الإطار، قد يتسع المفهوم أو يضيق من عصر إلى عصر. فمثلا سنجد أن فنون الأدب فى التراث العربى كانت محدودة إلى درجة كبيرة، بينما فى العصر الحديث أصبح هناك القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقال وقصيدة النثر والمسرحية الشعرية..... إلخ. وكل هذه الفنون تربطها جماليات معينة تمليها أو تحددها طبيعة العصر، أو المفهوم العام للأدب. ومما لاشك فيه أن الدراما التليفزيونية - إذا عَدَدْناها لونا

من ألوان الأدب ـ تتطلب النظر فى جماليات خاصة جديدة لم تكن موجودة من قبل، وهذه الجماليات يبينها ويحددها إحساس الناس العام بهذا العمل أكثر من إحساس النقاد، أى كيفية التفاعل بين هذا النص الجديد والمتلقين.
ـ وإذا كانت الدراما التليفزيونية قد تجد الكثير من التردد فى نسبتها إلى النص الأدبى، فلننتقل إلى قصيدة النثر، وهى شكل جديد برغم وجود جذور له فى النثر العربى القديم والحديث. ولنتساءل مثلا عن كيفية وضع معيار أو مفهوم لشكل البيت فى قصيدة النثر بصورتها الراهنة. هنا سنجد بالطبع تنظيرًا من ناحية، وإبداعًا من ناحية أخرى، وبينهما المتلقى. ولا أريد أن أستبق المناقشة التى نحن بصددها هنا حول مفهوم الأدب، ولكننى أعتقد أن المعيار الأول لابد أن يكون الصلة أو التفاعل بين المبدع والمتلقى. ثم يأتى النقد. والمشكلة الآن فى اعتقادى أن النقد يسبق هذه الصلة، فيوجه الإبداع من ناحية ويوجه المتلقى من ناحية أخرى. وربما كان لهذا أثر كبير فى توجهات النصوص الأدبية.

هدى وصفي:

واضح أنك تطرح هنا آليات التلقى.

صلاح فضل :

ـ أتفق مع أستاذنا الدكتور عبد القادر القط، فى أن هذا العصر لم يعد ملائما لسؤال الماهية، ولا للتعريفات. ومنذ الفلسفة الظاهراتية، تعلمنا أن مقاربة الأشياء تأتى بوصف خواصها، لا بمحاولة النفاذ إلى جوهرها الميتافيزيقى. ومن هنا، فإن الأفضل لنا أن نعمل على تحديد خواص الأدب لا إلى استكناه طبيعته. وأول ملاحظة لى فى هذا السياق أن هذه الخواص متحولة إلى حد كبير طبقا للتكيفات التاريخية والاجتماعية والثقافية، وللأذواق والحساسية فى كل مرحلة من المراحل التاريخية، وأن هناك بعض العناصر والصفات اللازمة نسبيا والمتكررة بين الثقافات المختلفة.
ـ وبالنسبة لثقافتنا العربية، فمن الواضح أن حاضرها الراهن يتميز بحيوية شديدة فى استيعابه معطيات فنية كثيرة تجاوزت فنون القول المألوفة، وأخذت تتسع لأنماط جديدة من الإبداع الأدبى والفنى، وتشكل مع فنون القول منظومة مستحدثة من فنون الصورة. وهذا يعنى أن فكرة الأدب ذاتها ليست ثابتة، ولكنها متحولة ومتغيرة، وأنها تأخذ فى اعتبارها عدة أمور:
أولاً : المتلقى الذى لايملك تصورا للأدب لن يستطيع عندما يطالع نصا ما أن يحكم هل هو أدب أم لا. ومن هنا، فإننا لانستطيع أن نضع كل القراء فى سلة واحدة. فهناك قراء متمرسون بقراءة الأنواع الأدبية، أى أنهم يملكون تصورا ما عن الفنون الأدبية يستطيعون بمقتضاه الحكم على العمل عند القراءة. وهناك أعداد ضخمة من القراء الآخرين الذين قد يتصادف أن يطلعوا على بعض النصوص دون إرادة أو توقع فيفاجئون بما لم يكونوا ينتظرونه، فيعيدون طرح السؤال: "هل هذا أدب؟"، وهل يصطدم بمنظومات إشارية أخرى فى المجتمع، أو بمنظومات قيمية تجعله مندرجا فى دائرة التجاوز الأخلاقى؟ أريد بهذا التمييز بين هاتين الشريحتين من القراء أن أقول إن فكرة الاعتماد على التلقى لابد أن يسبقها تحديد لنوعية هذا التلقى.
ـ ثانيًا : الإرسال، وفى تقديرى أن الأدب لايكمن فى النية فحسب، فالطريق إلى جهنم مفروش بالنوايا الحسنة، مثلما أن الطريق إلى الأدب الردىء مفروش بالنوايا الطيبة فى الإبداع. ولابد أن تتوافر، إلى جانب "القصد" الذى توليه النظرية النقدية اهتمامًا خاصًا فى شرح الظاهرة الأدبية، الكفاءة، التى تتمثل فى الاستيعاب الكامل والمتمكن للظاهرة الأدبية وتقنياتها. الأمر الذى يؤهل صاحبه لابتداع تنويعات كثيرة على هذه الظاهرة، وإشباعها بما يجعلها قادرة على إقناع المتلقى ـ الذى لم يألفها ـ بمدى شعريتها وأهميتها وامتلائها بالدلالة الجمالية. فالمبدع، الذى يمتلك كفاءته الأدبية ويمارس تقنياته الفنية، ويعرف جيدًا، وبإتقان، قواعد اللعبة، هذا المبدع هو وحده القادر على أن يقترح تغييرا فى قواعد الأدب. بمعنى أنه "يشفر" ـ إذا استخدمنا هذا المصطلح السيميولوجى ـ بعض التقنيات والاقتراحات الجمالية الجديدة، بحيث يوحى لمتلقيه، ويساعده على فك هذه الشفرة، والدخول معه فى تحولات اللعبة الجديدة. وإذا لم يستطع ذلك، فقد فشل فى اختراق الآفاق التقليدية المعهودة، ولم ينجح فى إضافة شىء خلاق لتاريخ اللعبة.
ثالثًا : النقد، الذى لايقل ـ فى تقديرى ـ عن دور الإبداع فى الإدراك المتبلور والتوضيح الكافى للقواعد، وهو ماينبغى أن يحلله الناقد عقلانيا بمنطق الفيلسوف والمفكر. وحينئذ تكتسب العملية أبعادها، بحيث إنه فى الوقت الذى تُؤكد فيه قواعد اللعبة فإنها لاتصادر على تطويرها وابتكارها تنويعات جديدة عليها.

ـ هـذه الأطراف الثلاثة: المتلقى، والمبدع، والناقد، تحدد فضاء الجدلية الإبداعية النقدية وخواص الأدب، وحركة هذه الخواص وتطورها.

هدى وصفى :

هـناك سـؤال يتعـلق بالمبدع، فأنت تشير إلى أنه فى حالة وجود مبادرة طليعية، أو فكر تجريبى، فهذا يستلزم ـ حسبما وصلنى ـ تخطيطا قصديًا عند المبدع.

صلاح فضل :

أعـتقد أنـه لابـد مـن وجـود هـذه القصدية. وهى لا تأتى عفوا، ولا عشوائيا، بل هى إرادة عميقة وحقيقية ومقصودة، إن أسعفتها كفاءة الخلق تحققت، وإن لم تسعفها أحبطت كما هو شأن آلاف المبدعين المحبطين.

هدى وصفى :

ـ إذا كـنا نستطيع أن نقول إن هناك "قصدية" فى الأعمال الطليعية، فهناك أيضا ما يسميه النقد الحديث التوليد الذاتى للنص. والسؤال هنا: هل نحن هنا أمام قصدية مسبقة للعمل، أم أن هناك نوعًا مـن الـتوليد (génération) الذى يفلت ـ أحيانًا ـ ليأتى من مناطق اللاوعى والمكبوت وغير المدرك حتى لدى المبدع؟

صلاح فضل :

أحسـب أننا لسنا بحاجة إلى هذا الغوص فى طبيعة التشكيل السيكولوجى للإبداع، لأن هذا عمل يقتضى أن يقوم به متخصصون آخرون، ولكن يكفى أن ندرك الظاهرة فى تفاعلها الجدلى.

عبد القادر القط :

ـ أعـتذر إذا كـنت سـأقطع اسـتمرارية الحـوار، ولكـن لابد أن نتفق منذ البداية على كيفية تناول الموضـوع. د. صلاح فضل يشير كثيرا إلى التفرد وتجاوز السائد إلى شىء جديد، بحيث يخيل إلينا أن كـل مـبدع سـابق للـتقاليد السـائدة. لابـد أن نتفق على أن فى كل عصر قيمًا فنية سائدة تمثل طبيعة المرحلة الحضارية التى يبدع فيها المبدعون، ثم هناك بعد ذلك اختلاف بين هؤلاء المبدعين كل حسب موهبته، وتجاربه. أما لو تناولنا الموضوع باعتبار أن التميز هو دائمًا تجاوزٌ، فمعنى هذا أنـنا نفـترض ضـمنا عدم وجود نظرية أدبية سائدة فى أى عصر من العصور. وهذا مخالف لطبيعة الأشـياء. فـالأدب تعـبير عـن الحيـاة فـى مرحـلة معيـنة، والريادة تكون فى الحقيقة حين ينتقل المجتمع إلى مرحلة جديدة، أو يوشك على ذلك، وهذا ليس مصادرة على التميز الفردى، ولا على التجريب. ولكن لابد ألا يكون التجْريب هو منطلقنا للحكم على النص الإبداعى. فهناك قيم سائدة فـى أى مجـتمع. وبالـتالى فـلا يمكـن أبدا أن يكون كل مبدع رائدًا فى وقته. لا أدرى، ولكن هذه الفكـرة تـلح عـلىّ، لأن طـبيعة الـنقد الحديث هى القصد دائمًا إلى الريادة الفردية، وأنا أفرق بين الريادة وبين التميز فى إطار عام .

عبد المنعم تليمة :

إذا سمحـتم لى، أود تحيـة الذيـن كتـبوا محـاور هذه الورقة، لأنها متراتبة على نحو يشى بوعى لمجمل الظاهرة.

ـ سـأبدأ بمـا انـتهى إليـه أسـتاذنا الجـليل د. عبد القادر القط، حول العلاقة بين المبدع والمتلقى. فليس هناك موضوع للإبداع. ليس للفن موضوع، وإنما هناك مثير يحفز المبدع على القول والإبداع، وهـو لايعـرف إلام ينـتهى إلا بعـد أن يضـع قـلمه. وهـو يسـتجيب لهذا المثير أو الحافز وينساه. واسـتجابته هى التشكيل. وفى عصر الصورة، لايتوجه المبدع إلى متلق معين، بل يتوجه إلى مجمل البشـرية. فحـتى عهـد قـريب جـدا كان المبدع يتوجه إلى متلق محددً، يجلس وحيدا فى حجرته ويقرأ النص. أما الآن فهو يتوجه إلى جموع المتلقين قاطبة.

ـ أعـود إلى إجابـات سريعة عن السؤال الأول: مع احتفاظى بالحق فى التوسع ببعض التفصيلات فـيما بعـد ـ . مـن الأديب؟ وما الأدب؟ـ أقول إن الأدب تشكيل لغوى، والمبدع إن هو إلا مشكل، يسـتجيب إلى العـالم بالتشـكيلات. وقعـت الواقعـة. وقعـت الواقعـة: فأسـتجيب أنـا لهذه الواقعة، بأن أجرى أو أخاف أو أبكى. أما الأديب أو المبدع، بوصفه كذلك، فهو يستجيب بالتشكيل. والأدب تخصيصًا بـين الفنون هو التشكيل اللغوى، لأن المصور يشكل الضوء والنور والظل، والمعمارى يشكل الفراغ، والـنحات يشـكل الكتـلة، والموسيقى يشكل التتابع الزمنى. وهكذا، فليس ثمة تشكيل من فراغ أو عـبث. فالمـبدع يشكل مواقف من الحياة، صَغُرت أو كبرت. ولكن لايقاس عمله على الإطلاق بأنه

يقف هذا الموقف من امرأة بعينها، أو نظام اجتماعى بعينه، أو من العالم، أو من الله. فليس الذى يعطى العمل جلاله نوعُ المثير، وإنما نوع التشكيل. فالتشكيل اقتدارٌ جمالى.
ـ والمبدع، بصفة عامة، يتعامل مع سبع طاقات من التشكيل: الضوء والنور والظل والفراغ والكتلة والتتابع الزمنى واللغة. وهو يشكل أشياء خلقها الله وكونتها الطبيعة من حوله، وكلٌ واقتداره على التشكيل.
ـ ولدينا ثلاث انتقالات إستراتيجية بالغة الأهمية عبر مجمل التاريخ البشرى: الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية إلى عصر الصورة. وفى كل انتقال من هذه الانتقالات تتغير التشكيلات، ولا تتغير التصورات. فالإبداع هو الإبداع، والفن هو الفن منذ درج الإنسان على هذه الأرض. ولكن المبدع يشكل فى إطار ثقافات مختلفة، فتختلف تشكيلاته: لماذا؟ لأن العلم فى تقدمه يعطيه قوى جديدة وطاقات جديدة لما يشكله، وبالتالى يفتح أمامه آفاقًا جديدة فى طبيعة المادة المشكلة.
ـ هل هناك قواعد؟ طبعًا هناك قواعد، وإلا فهذه الظاهرة (الأدب)، التى هى أخطر وأعقد ظاهرة بشرية، تصبح بلا قواعد! إنها أعقد من الطب والهندسة وعلم النفس، بدليل أن علمها لايزال يستكمل تأسيسه، ليصبح فى استطاعتنا دراسة الأدب معمليًا ابتداء من الصوت، وانتهاء بأعقد دلالة. فثمة قواعد الآن، الفاعل والمفعول، التراكيب الجملية، تراكيب الفقرات، هل كل هذا بلا قواعد؟ هل المجاز بلا قواعد؟ هل الاستعارة بلا قواعد؟ هل الصورة الأدبية الشعرية البلاغية بلا قواعد؟
ـ ما الذى يُختلف عليه إذن؟ الذى يختلف عليه هو المؤوِّل. الذى يؤول، فالمشكل هو مشكل أيديولوجى. إن كل سلطة، كل جماعة، كل حزب، كل فئة، تؤول الأمر وتحاول أن تشده نحوها. أما الأعمال الطليعية، فهى شىء آخر. إنها تشكيلات جمالية تمليها إستراتيجية تطور الأمة وتطور البشرية، تشكيلات كبرى لا تأتى طبقا "لمزاج" أحد.
ـ إن مسألة الاختلافات الأيديولوجية تسرى بين المؤولين. أما بين المبدعين، فثمة قواعد أرساها عصرنا خلال خمسة العقود الأخيرة، حتى أصبح علم اللغة، وهو أداة الأديب فى التشكيل، علما معياريًا مقننا، يُدرس معمليا كأى علم آخر، ولا أحد يستطيع اختراق هذه القواعد والخروج عن إطارها. أما الاختلافات الأيديولوجية، فمردودة إلى النظام الاجتماعى والسياسى فى كل بلد.
ـ إذن، فهل يمكن الاتفاق على معايير؟ نعم. فهناك أهل الاختصاص الذين يلتزمون معايير محددة فى التعامل مع العمل الأدبى.

أما فيما يخص المتلقى، فهو حر حرية مطلقة. وسأقف عند كلمة حرية، وأقول إنها مفهوم لايحد، ولا يُحَدد، وإلا تنعدم الحرية. فلو حددنا أو سمحنا لجماعة مابتحديدها، فهى لم تعد حرية. إذن، كيف نتحاكم إذا اختلف الناس على عمل محدد، أو ما يسمى بالنص الأزمة؟ الأمر أولا للقارئ العادى، يشترى أو لايشترى، يقرأ أو يتجاهل، يرفض أو يقبل؛ فهو حر، وهو المحاكم الأول. ثم يليه المحاكم المختص. فإذا اختلف أهل الاختصاص، فثمة القضاء الذى يعيد الأمر إلى أهل الاختصاص من جديد.
والفيصل هنا مسألة الحرية التى تحتاج إلى تفصيل سأعود إليه مرة أخرى.

هدى وصفى :

ـ لدىَّ بعض الملاحظات أو التساؤلات: فأولا، أنت تقول إن المسألة التى يعتد بها فى التغيير أو التشكل المختلف للفن عبر العصور لاتتعلق بثقافة ما، وإنما هى انتقالات تاريخية كبرى. وهذا يبدو كما لو أنه شكل من أشكال العولمة، بحيث إنه إذا انتشر مفهوم فى إفريقيا فسيكون موجودًا فى آسيا. أى أن المسألة لاترتبط بخصوصية الثقافات. كما أننا لانستطيع تجاهل التاريخ الشخصى للمبدع ـ إلى جانب السياقات الأخرى مثل المجتمع. فماذا ترى فى ذلك؟
ـ ثانيا : إذا كنت تقول بوجود سبع طاقات ثابتة للتشكيل، فماذا عن الصورة الافتراضية (Virtuel Image)، التى يتولد عنها الكثير من الأشكال الممكنة؟
ـ ثالثا : إذا كنت تؤيد فكرة وجود القواعد، فهل هذا يعنى أنه لابد أن يكون المبدع محيطًا بقواعد اللعب. ومن جهة أخرى، وحسب مقولة "رولان بارت"، فإن الطليعية هروب إلى الأمام، فإذا وافقنا على هذا التعريف، فإلى أى مدى يمكننا وضع الطليعية داخل هذا الإطار المحدد بالقواعد؟

عبد المنعم تليمة :

ـ سأجيب فى ثلاث جمل محددة، أولا: أنا أفضل القول بالانتقالات الإستراتيجية العظمى للبشرية. وكلمة إستراتيجية معناها أن البشر استحدثوا قوة إنتاج مغايرة للقوى المهيمنة. ففى مرحلة ما كانت القوة المهيمنة هى الزراعة، فاستحدثت البشرية الماكينات وبدأ عصر الصناعة، وذلك بغض النظر عما إذا كانت هذه البداية فى إنجلترا أو ألمانيا أو غيرهما. ومثل هذا الحدث سيأتى بأشكال فنية جديدة لأنه انتقالة عظمى.

ـ وإذا انشغلت بكل تفصيلة تحدث على وجه الأرض، تحت راية مايسمى بالثقافة المحلية، فسأقع فى فخ يؤدى إلى جعل الفن مرهونا بالمناسبات العابرة. أما عندما أربط الفن بالانتقالات الحضارية الأساسية عند البشر، فالأمر يختلف.

ـ ثانيا : هل لابد أن يكون المبدع محيطا بالقواعد؟ أنا أقول فى كتابى "مداخل إلى علم الجمال الأدبى "إن خالى البسيط فى قرية أوسيم عندما يقول: "آه" يكون أحيانا أكثر تأثيرا وهزا لى من فاجنر، لأن الفن يتطور، ولايتقدم. فالمسألة هنا لاعلاقة لها بمعرفة القواعد وإنما باستشعارها.

ـ أما بصدد الطليعية، وهى سر التطور، فلابد من التوقف عندها طويلا، ولكنى أقول سريعًا إنها حركات، وليست إبداعات فردية، وهى مرتبطة فعلا بتغير جذرى معين، وبنظرة جديدة للعلاقات الاجتماعية والسياسية.

إدوار الخراط :

ـ ما سمعناه الآن يحيط بكثير من المسائل والمشكلات والتقييمات، كمسألة القواعد والقوانين التى أثيرت فى الورقة وفى كلمات الأساتذة الأجلاء.

ـ وحول هذه المسألة لى تصور خاص جدًا، ولا ألزم به أحدًا، إنما أطرحه بوصفه "تفكيرا بصوت عال". كون الأديب يجيد صنعته ويجيد قواعد اللغة، هذه مسألة مفروغ منها.

ولا أتصور أن ندخل فى مناقشة حول إجادة صنعة الأدب، وهذا لايعنى بالضرورة: إثارة مشكلة المتعلم وغير المتعلم، لأن غير المتعلم ربما يهتدى بفطرة ما إلى إجادة صنعة الأدب دون أن يتلقنها تلقنا مدرسيا. ففى تصورى أنه إذا لم يكن الأدب مغامرة للكشف فى مجالات متعددة، فلن يكون. وبالتالى، قد أختلف كثيرا مع مسألة توافق الأدب مع القيم السائدة، وأعتقد أن هذا مثار جدل لن ينتهى.

فالأدب كشفٌ أو سعى نحو معرفة ما، وليس نحو المعرفة (بألف ولام التعريف)، ولا أتصور الأدب غير ذلك. طبعا هناك الضرورى واللازم من الأدب الذى يهدف إلى تسلية الناس أو تعليمهم أو دعوتهم، أو التعبير عن القيم السائدة. وهو نوع موجود، لا أنفيه، ولاأنكر ضرورته. ولكن ليس هو ما قد أسميه الأدب الحق، أى الأدب الذى يحدث كشفا ويقوم بمغامرة، ويصل إلى شىء لم يتم التوصل إليه قبل ذلك.

ـ هناك شىء ما فى هذه الأعمال الفريدة لايتوقف فقط (يا دكتور تلمية) على التغيرات الإستراتيجية الاجتماعية الحضارية الكبرى ـ ربما يبدو ميتافيزيقيا ـ أسميه "القيمة"، "قيمة ذاتية"، "قيمة كامنة"، وإلا فكيف نفسر تذوقنا الآن لفنون عصر الكهف، أو لسوفوكليس، أو لكل إنجازات الفن الكبرى، التى ربما تكون مرتبطة بتغيرات اجتماعية (لا أنكر ذلك)، ولكن حتى الآن مازال هناك مايشبه شريانا إنسانيا أو ميتافزيقيا يتجاوز هذه التغيرات، وهو الذى يعطى ما أسميه القيمة الحقة والحقيقية للأدب أو للفن بصفة عامة. وبالتالى فالمتلقى هنا بالضرورة قضية أو مشكلة، لأن هناك المتلقى العام الذى اعتادت ذائقته وتربت على نوع معين من التلقى، بينما هناك متلق آخر يستبصر هذه القيمة التى أسميها القيمة الفنية فى تجاوزها للسائد والمكرس والتقليدى إلى شىءٍ آخر هو ما أسميته "الكشف".

هدى وصفى :

ـ يبدو أن كلمة القيم تظهر أولا مرتبطة بالتجديد والطليعية، ثم تتحول إلى التقليدية. فلو نظرنا مثلا إلى مسرح العبث فسنرى أنه سنة ١٩٥٢ عندما ظهرت مسرحية "فى انتظار جودو" كانت غير مقبولة، ولكن بعد ذلك أصبحت كلاسيكية فى التراث العالمى. ولكن لو أننا اهتممنا فقط بالأعمال التى لها هذه السمة، فإننا لن نستبقى سوى أعمال بعينها عبر التاريخ لها وضع تأسيسى، أى تلك الأعمال التى تقسم المسار إلى ما قبل وما بعد. ولكن هل معنى هذا أن ما تم تقديمه من أعمال ينظر إليها بوصفها من عيون الأدب العالمى هى من وجهة نظرك ليست أعمالاً فنية ذات قيمة كبيرة؟ وهل نستطيع فى مجال المسرح مثلا تجاهل الأعمال الميلودرامية التى قد تجد ترحيبا

شديدا من الجميع ، لأنها تستجيب لشكل من أشكال العبرة والقيمة الأخلاقية وإنصاف المظلوم؟ بالطبع هناك فارق بين روائع الأدب (أو الـ Chef d'oeuvre) التى يتفق عليها الجميع، وبين العمل الطليعى الذى لايحظى بهذا الاتفاق. والتغاضى عن هذه الأعمال الجماهيرية قد ينطوى على نظرة بها نوع من الريبة إزاء المتلقى. وهل نحتفظ فقط بالأعمال التى بها شكل من أشكال التأسيس أو المغايرة، والتى قد لا يتذوقها الناس فى وقتها (مثلما حدث مع السوريالية عندما تعرفت على أعمال لوتريامون Lautréamont بعد قرن من الزمان)؟ وهل نستطيع الاكتفاء بما يعتد به المبدع؟

إدوار الخراط :

ـ الحقيقة أننى أجبت عن سؤالك، فقد قلت إن هناك كتلة من الأدب الذى يستجيب للذائقة العامة، والذى لاأنفى ضرورته، ولا أنكر وجوده. ولكنى فرقت بين هذا وبين ما أسميته بحق "الأعمال التأسيسية"، أو ما أسميه أنا أعمالا تشتمل على تلك القيمة التى تتجاوز التقليد والأزمان والتغيرات الاجتماعية، وهى أعمال قليلة، ولكنها ليست نادرة. وعلى العكس، فما بهر الناس حينا، تمضى الأيام فإذا به يكاد ينسى. وما قوبل برفض واحتجاج وثورة وغضب يعود (إذا ماتوافر عاملان أساسيان، عامل النقد وعامل الزمن) ليبقى فى الأرض.

ـ وأنا لا أنظر إلى المتلقى بريبة على الإطلاق، فأنا أكتب لكل الناس ـ كما قال د. تليمة ـ وليس لى وجود ككاتب إلا بالمتلقى، فكيف أنظر إليه بريبة؟ إلا أن هذا لايمنع أن أفرق بين الذائقة العامة التى تعتمد على شيوع قيم معينة كانت استحداثا فى لحظة ما ثم أصبحت تقليدية، وبين هذه الذائقة التى تستطيع أن تستبصر تلك القيمة الخصوصا للأدب التى تحدثت عنها.

عبد الغفار مكاوى :

ـ أرجو أن تسمحوا لى بالعودة إلى البدايات حتى لانتطرق مباشرة إلى مشكلات عسيرة تحتاج إلى تركيز خاص.

ـ البداية كانت ما الذى يميز الأدب عما ليس بأدب؟ وأستاذنا د. عبد القادر القط، أشار إلى اللغة، وأعتقد أننا جميعا نتفق على أن التركيب اللغوى للأدب هو المشكلة الأساسية التى ينبغى أن نبدأ بها.

ـ وأتخيل أن ما قاله د. تليمة عن التشكيل اللغوى هو مسألة مهمة جدا. فلغة الأدب هى لغة مفارقة، لغة متعالية، لغة مجازية، لغة يخلقها الأديب خلقا بوصفه كائنًا يسكن فى اللغة التى هى ملجاؤه الحقيقى، ووحدته، ومنفاه، وملاذه.

ـ ويخيل إلى أيضا أن الاختلافات بين معظم المذاهب الأدبية ـ إن لم يكن جميعها ـ هى أساسًا اختلافات حول اللغة. فإذا ما تناولنا الكلاسيكية مثلا، فهى اللغة المختلفة التى تعنى شيئا محددا، والتى تشكل تشكيلا متماسكا ومتوازنا. أما الرومانسية فهى اللغة التى ترجع إلى الأعماق ولما فوق الواقع، واللاشعور .. إلخ. والرمزية هى اللغة الحديثة التى تفكك المتواضع عليه والسائد.

ـ وهكذا، فإن مايميز الأديب الحقيقى هو مغامرته اللغوية. و"المغامرة"، كما ذكرها صديقى أ.إدوار الخراط، هى كلمة مهمة جدا. وعلى سبيل المثال، فإن مايحدث فى حياتنا الآن، مثل قصيدة النثر، مغامرة، أو ثورة لغوية، ولكنها أيضا محاولة لم تتخلق بعد، ولم تبن نماذجها الخصوصا (باستثناء نماذج محدودة جيدة والباقى عماء وفوضى وعشوائية).

ولكن ماذا يريد الأديب بهذا التشكيل؟ أعتقد ، بدون الدخول فى مشكلة التلقى، أن ما يقدمه الأديب هو نموذج لغوى لــه صفاته الجمالية الخصوصية، ولكنه أيضا نموذج مضاد لما هو سائد فى القيم والمواضعات والتقاليد والجماليات. وبوصفه نموذجا مضادا فهو يهدف إلى إحداث التغيير عند المتلقى، سواء كان تغيير وعيه بنفسه، أو بالآخرين، أو بالعالم، أو تغيير الواقع عبر التمهيد لمن يستطيعون القيام بهذا التغيير. وقد حدث كثيرا أن بعض الأعمال الأدبية، قد غيرت وعى هؤلاء الذين أصبحوا بعد ذلك أصحاب سلطة يمكنها تغيير الواقع، ولذلك يخيل إلى أن مسألة التغيير لاتتعارض مع مسألة الكشف والمغامرة.

ـ وإذا لم يكن لدى الأديب رغبة حقيقية فى التغيي،ر فإن ماينتجه فى هذه الحالة هو أدب يمكن أن نستمتع به جماليا، وأن نتذوق كشوفه أو رؤاه الميتافيزيقية، ولكنه يظل ـ كما أعتقد ـ مفتقرا إلى ذلك الشىء الأساسى فى الأدب الحقيقى، وهو الرغبة فى التغيير.

هدى وصفى :

أعتقد أن هذا التركيز على اللغة سيحتاج منا إلى مناقشات أكثر توسعا.

إبراهيم عبد المجيد :

ـ أبدأ بملحوظة حول المسألة المتعلقة بالأدب بين المعايير الأخلاقية والجمالية. وأرى أن هناك ثلاثة اتجاهات تمثل القاسم الأكبر حول الأدب فى العالم كله، وليس فى مصر فقط. وأعتقد أن هذه الاتجاهات ممثلة هنا على نحو جيد، فلدينا تأكيد د. صلاح فضل على التشكيل الفردى والذاتى، وتأكيد د. القط على الواقع الاجتماعى، وتأكيد د. تليمه على الروح الحضارية السائدة.

ـ وأنا أرى أن هناك لحظات تاريخية يمكن أن يظهر فيها الروح العالمى، مثل اللحظات التى ذكرها د. تليمة، بينما هناك لحظات يظهر فيها الروح الفردى كمضاد ومعاكس للروح الاجتماعى السائد.

ـ ونحن لانستطيع أن نضع فواصل حاسمة، ومشكلتنا فى مصر أننا نريد دائما أن نفعل ذلك. النقد السائد، وليس الأكاديمى، أو العلمى، بل النقد الصحفى الشائع، يسيد دائما شكلاً من الأشكال، أو فكرة من الأفكار، مما يترتب عليه ضياع المتلقى، وضياع الكاتب، وظهور النص الأزمة: بينما الأزمة الفعلية فى المناخ المحيط بهذا النص. وعلى سبيل المثال، هناك غلبة الآن فى مصر لفكرة أن النص يعبر عن الواقع، وهذه فكرة ساذجة جدا. وهناك برامج فى التليفزيون، وكتب دراسية فى علم الأدب تقوم على هذا التقابل بين النص والواقع. والحقيقة أن الواقع أكبر، فما الذى يجبرنى بوصفى أديبًا أن أكتب نصًا عن واقع يعرفه الناس. إن اختيار الأديب هو دائما الاختيار الاستثنائى وليس القاعدة. والتشكيل اللغوى هدف رئيسى بالفعل، ولكنه ليس تشكيلا لغويا لمواقف من الحياة، وإنما لحياة أخرى مستقلة عن الحياة الموجودة، وهو ما قد نسميه بالمغامرة بعد ذلك.

ـ وبالرغم من أن هناك محاولات كبرى لعلم الأدب، فإننى أعتقد أن الأدب سيظل مستعصيا ومتأبيا على العلم، لأنه حتى إذا استطاع العلم أن يدرس معمليا التحليل الصوتى للقصائد، والتحليل اللغوى لطريقة كل كاتب، فسيظل هناك سر خفى لن يستطيع أى معمل أو أى نظرية أدبية أن تصل إليه. وهذا السر الخفى هو ما يصنع العلاقة مع القارئ أو المتلقى، وهو الذى يميز عملا أدبيا عن آخر. وبالتالى فمحاولة أن يكون الأدب علما هى محاولة محكومٌ عليها بالفشل. فالنظرية الحقيقية فى العلم ينبغى أن تقبل التكذيب، وبالتالى فكل نظرية تنفى الأخرى، مثلما نفت نظرية النسبية لأينشتاين نظرية نيوتن. أما الفن، فهو لايقبل التكذيب، وبالتالى فليس هناك نفى فى الفن وإنما هناك نسخ. فالمدرسة الرومانسية مثلا جاءت ضد الكلاسيكية وأقامت مسرحًا أبطاله هم الأفراد العاديون وليس النبلاء، وبرغم ذلك لم تنف الكلاسيكية بدليل أننا نستطيع حتى الآن قراءة راسين وكورنى وموليير.

ـ وفى مصر أعتقد أن استخدام بعض أدوات المدارس النقدية الحديثة التى هى أقرب للعلم، كما يقولون، قد أضر بالأعمال الجيدة أكثر مما أفادها، لأن هذه المحاولات انتهى بها الأمر غالبا إلى اختيار الأعمال الرديئة لدراستها.

ـ وأريد أن أتناول جانبا آخر قد يعزز كلامى، وهو التجربة الإبداعية. فلو أن كل مبدع كتب تفاصيل تجربته، فسوف نكتشف أن ما أبدعه يختلف تماما عما عاشه. أما الذين يقولون إنهم كتبوا ماعاشوه فسنجد دائما أن هذا الأدب ليس جيدًا فى كل الأحوال.

هدى وصفى :

لدى تعليق سريع حول فكرة علم الأدب، فهذا المفهوم قد تراجع الآن، وأصبح النقاش يدور حول الأدبية وسماتها المائزة.

ـ أما فيما يتعلق بإشارتك حول علاقة المناهج الأدبية الجديدة بالأعمال السيئة، فيكفى أن نتذكر أن "جيرار جينيت" أسس أهم نظريات السرد المعاصرة عبر تحليل أعمال بروست، وهو كاتب عظيم بالطبع. كما أن مجلة فصول أسست مفاهيم نقدية جديدة من خلال تحليل نصوص عربية عالية المستوى، وقامت بمغامرة كشف من خلال تلك المناهج.

منى طلبة :

ـ ألاحظ أن الحوار فى مجمله يدور حول المبدع والمتلقى والنقد الأدبى، ولكن على أى نحو يأتى دور المبدع هنا؟ هل بوصفه مشكلا للغة، أم لمادة جديدة وهى الصورة؟ هل هو يطيع القواعد، أم يبتكرها، أم يخترقها؟ أليس الناقد هو المطالب بتوصيف هذه القواعد واستنباطها من خلال الممارسات الأدبية؟ وما القواعد السابقة على الأدب والتالية المستنبطة منه؟ وما حدودهما؟

ـ وبصدد ما أوضحه د. تليمة من أن كل شئ لــه قواعده، ألا يعنى هذا أن المشكلة تكمن فى أننا بوصفها نقادًا قصرنا فى وضع القواعد من وحى الأعمال الموجودة وفى الرصد الدقيق والموثق لها والمتتبع لرسوخ بعضها وتطور بعضها الآخر حتى لايظل كلامنا نظريًا؟ وهذا سؤالى إلى د. تليمة:
ـ أما عن مفهوم المغامرة الذى طرحه أ. إدوار الخراط، فلدى سؤال. يقول علماء الإدراك من أمثال إدجار موريـن إن المخ البشرى لايستطيع أن يغامر إن لم يكن لديه مفهوم واضح للمألوف وتصور قاعدى للأشياء. وأنا أتساءل: ألا ترى معى أن بعض الكتاب الجدد ليس لديهم وعى أو استشعار بقواعد الأدب، ولا استيعاب للتراث ولا ألفة به يستطيعون من خلاله الانطلاق إلى المغامرة؟ كما أن العمل الطليعى ليس منبت الصلة تمامًا عن عصره، وإنما قد يكون حوارًا معارضًا له. فمثلا حين كتب أبو العلاء المعرى رسالة الغفران (وهى من عيون الأدب العالمى) لم تكن هذه الرسالة بالنسبة لمترجميه ومعاصريه أدبًا وإنما وثيقة زندقة. فهى مستبعدة من الأدب الفصيح فى سر الفصاحة للخافجى وفى مقدمة ابن خلدون، برغم أن الرسالة ولغتها لم تكن غريبة عن زمنها، فقد كتبت بوصفها معارضة لكل من ابن الراوندى وصالح بن عبد القدوس ومعارضة لأدب الكدْيَة والاستجداء الذى يمثله ابن القارح. ومن ثم كانت رسالة الغفران فى العمق حوارًا معارضًا للغصر، ولكن المشكلة كانت فى تجاوز النقد المعيارى.

وبالنسبة لمناهج النقد الحديث، فقد أصبحت كما قالت د. هدى وصفى أوسع مما كانت عليه من قبل فنحن اليوم نجد نظرية القراءة ونظرية التلقى ونظرية التأويل ونظرية التفكيك، وهى كلها تتيح حرية ومساحة أوسع للتعامل مع هوامش الحرية والابتكار فى النصوص الأدبية. العمل بحرية كبيرة مع النص من منطلق الفهم لا التنظير المسبق. ومن ثم فهى تتعامل مع الأدب بوصفه نصوصًا فردية، ولكنها لاتتخلى أيضًا عن السياق الذى يتحرك فيه القارئ أو الناقد والذى قد يتم التعبير عنه بمصطلحات مثل الاختلاف أو الإرجاء أو التأويل أو أفق التوقعات أو الحدس... إلخ.

عبد القادر القط :

ـ حين بدأت حديثى كان فى ذهنى اتجاهان سائدان فى الأدب: أولهما أن الأدب تعبير عن حاجات وطبيعة مرحلة حضارية معينة. والاتجاه الثانى هو أن الأدب مغامرة فردية، وتجاوز مستمر لما هو مألوف. وأعتقد أن فكرة التجاوز والمغامرة، تنفى، أو تقابل فكرة التفرد والتميز عندى. ودعونى أوضح ذلك. فلكل مرحلة حضارية قيمها السائدة وطبيعتها، ليس فقط فى الجانب الأخلاقى والاجتماعى (الذى يذكره أ. إدوار الخراط كثيرًا)، بل وأيضا فى التصورات الأساسية الخصوصا بالحياة، وبالفن، وبالأدب، وكذلك بالسلوك. وفى داخل هذا التصور العام، قد يكون هناك تفرد أو تميز، فلكل مرحلة طابعها العام. وفى داخل هذا الطابع سنجد أعلامًا متميزين. ففى مرحلة الإحياء، كان هناك فى الفن مايكل أنجلو، ودافينشى، ورافائيل، وصحيح أنهم يشتركون جميعا فى الطابع العام لعملية الإحياء ولكن لكل منهم إبداعه المتفرد.
ـ وإذا تناولنا المرحلة الرومانسية فى أوروبا ـ على سبيل المثال ـ فهى لم تكن شعرا فحسب ولكن هناك أيضا عمارة، وأدب، وموسيقى، وأخلاق، وأزياء. وأن يعبر الفنان انطلاقا من إطار كهذا، فهذا ليس معناه خضوعا للقيم السائدة (التى يلح عليها أ. إدوار الخراط بوصفها قيما ينبغى تغييرها). فالقيم السائدة ليست بالضرورة رديئة وينبغى أن تتغير، والعمل داخل إطارها لايعنى أن يكون كل المبدعين نسخة واحدة دون وجود نوع من التميز والتفرد بين مبدع وآخر.
ـ وأنا لا أنفى المغامرة، ولكن أن تظل مغامرة فردية فصاحبها مسؤولٌ عنها. وقد تجد استجابة أو لا تجد. أما المغامرة الحقيقية فتكون فى مراحل التحول الحضارى، حين تستنفد مرحلة حضارية أغراضها ويبدأ المجتمع فى التأهب للدخول فى مرحلة مختلفة، عبر نوع من التبشير بقيم جديدة.
ـ أما إذا كنا سنصور الأديب أو الفنان بوصفه مغامرا من تلقاء ذاته، فحين نتحدث عن التلقى فى هذه الحالة لابد أن نتحدث عنه بالجمع، أى المتلقين. فالأديب المتجاوز والمغامر، لابد أن يجد متلقين مغامرين أيضا، وليس متلقيا مغامرا واحدا، وهذا يستلزم أن يكون المجتمع مهيأ فعلا لهذه المغامرة، ولو من خلال طائفة قليلة يمكنها استقبال هذه المغامرة.
ـ أما أن نتصور أن هناك أديبًا، فذا، مغامرًا، يقفز على روح العصر طوال الوقت، أو يدخل فى غابة طوال الوقت، ويبحث فى الغابة عن شخص تائه ليكون متلقيًا، فهذا غير صحيح. وبالتالى، فالفكرة السائدة عندنا الآن أن كل أديب نفسه مغامرا، أو جزيرة وحده، ينتظر شخصا غرقت سفينته وسبح إلى الجزيرة فيلتقطه ليقرأ له روايته أو قصيدته. هذه الفكرة غير صحيحة إطلاقًا. فالتفرد والتميز هما قيمة الأديب الكبير، أما المغامرة فتأتى أحيانًا لموهبة خصوصا فى عصر معين،

وفـي إطـار ظـروف تحوُّل تبشر بمرحلة قادمة. أما فى غير هذا فلا أقول بالتجاوز والمغامرة. وليس عيبًا إطلاقـا أن يكـون لكل مرحلة حضارية قيم سائدة، فبرغم اختلاف الأذواق الفردية وتباينها، فإننا سنجد أيضا أن هناك ذوقا عاما لكل عصر.

ـ أمـا عـن التراث، وتلقينا لـه، وإعجـابنا به برغم أنه نتاج عصر مختلف تمامًا، فقد كتبت مرة تعبيرا طريفًا بعض الشيء، وقلت إننا فى تلقينا للأعمال الرائعة للتراث نكون أشبه بمن يدخل آلة الـزمن. فأنـا إذا قـرأت المتنبى بوصفه معاصرا فسأرفضه، ولكننى إذا حاولت أن أعيش عصره ولا أتقيـد بقيـم العصـر الذى أعيش فيه، فإننى آليا، ودون أن أشعر أنتقل إلى القرن الرابع الهجرى، وأتمثل الشعر العربى فى ذلك الوقت فأجده شاعرا كبيرا.

صلاح فضل :

ـ تقتضـى تنمية المقولات السابقة، والتمهيد للانتقال بها إلى منظومة المحاور الثانية، الوقوف عند عـدة ملاحظات: فيما يتعلق بالأساس العلمى ـ وقد سبقنى إليه الصديق المبدع إبراهيم عبد المجيد ـ فـلم يزعم أحد من النقاد أن الفن أو الأدب، يمكن أن يكون كيانا علميا بأى شكل. فالطموح هو أن تتحول مناهج دراسة هذه الأعمال إلى الانتظام فى نسق يخضع لتطورات منطقية أو علمية، بدلا من أن تخضع لعملية كشف نقدى، أو إبداع على إبداع لايتجاوز عادة أن يكون مجرد انطباع على إبداع.

ـ أما مسألة دور علم اللغة فى هذا السياق فهو لا يعدو أن يكون بنكا للمصطلحات النقدية لا أكثر. فـالإبداع الأدبـى ليـس لغة فقط، وليس ـ بالتالى ـ مجرد تشكيل لغوى، فهو بالدرجة الأولى يتدرع بتـقـنيات فـنية تـتوزع بـين الأجـناس والأنـواع المختـلفة. وهـذه التقنيات لاتنبثق من اللغة بل لها كينونتها الخصوصا التى يمارسها المبدعون ويكتشفها النقاد. واللغة قد تعبر عن هذه التقنيات، وقد تكـون أداة لهـا. ولكـن يجـب أن نميـز بين المادة، وبين التقنية الفنية. فإذا كان التشكيل اللغوى بـارزا فـى الشعر، فهـو لايمتلك مثل هذا البروز إطلاقا فى البناء الروائى ولا فى البناء المسرحى، حيث فنون الصورة وجمالياتها توازى ـ إن لم تَفُقْ ـ جماليات اللغة فى هذه الأجناس.

ـ وهـناك سـؤال طرحـته الزميـلة د . مـنى طلـبة حول جماليات الصورة. وبالفعل، فالناقد الأدبى مطـالبٌ الآن بالانفـتاح على معارف عملية حديثة تمكنه من تمثل الأساسيات الضرورية لجماليات الصورة فى الفنون المعاصرة. وهذا الجانب لازال قيد الإنضاج، لافى الثقافة العربية فحسب، ولكن أيضا فى الثقافات العالمية كلها. وأعتقد أننا مطالبون بالتركيز على هذا الجانب فى الثقافة العربية لأنه مجال بكر، مثلما هو بكر لدى النقاد العالميين.

ـ ومـن ناحيـة أخرى، أتصور أن أنواع الإبداع المختلفة لاتتفاوت فى مستوى تركيب تقنياتها، ولا تعقدهـا. للشـعر مكوناتـه، وللسرد مكوناته، ولكل منهما شعريته. وهذه الشعرية هـى إنجاز جمالى يوهـم قارئـه باتـباع النموذج لتحقيق التواصل الجمالى معه، بينما هو فى حقيقة الأمر يحطم نسبيا هـذا الـنموذج الـذى يوهـم باتـباعه. وهـذه هـى المعادلـة العسـيرة الـتى يجدر بالمبدع الحقيقى أن يجترحها.

ـ وفى رأيى أنه ليس هناك منظومة من القواعد المدونة مثل النوتة الموسيقية، مثلا، بحيث يختلف المـبدعون فـى طـريقة تـنفيذها فحسـب، بل أكاد أقول إن لكل مؤلف نوتته الخصوصا، والمهم أن تكون مفهومة ومتضمنة لكيفية فك شفرتها بطريقة غير مسبوقة. أما وظائف الأدب المتعلقة بالمغامرة والكشـف والاستبصـار، فهـى وظـائف حقيقية بالفعل، ولكنها أيضا خواص، قد تقل وقد تتكثف لـدى كـل أديـب على حدة. و"الشريان" الذى يتكلم عنه الصديق "إدوار الخراط" ليس ميتافيزيقيا فـى تقديـرى، وليـس مجـاوزا للطبيعة، بل هو باختصار ماتطلق عليه ورقة عمل الندوة، "منظومة القيم الجمالية" فى تطورها، أو ما نسميه الآن "بالشعرية" فى تحولاتها وتجلياتها الكثيرة.

ـ وأود أن أشير إلى ماطرحه د. القط حـول "آلـة الـزمن" بوصفه تفسيرًا لكيفية تذوق عمل تراثى خـالد، فـألفت النظر إلى أن هذا التشبيه ـ القادم من عالم السينما والوسائط الجديدة ـ يستند على فكـرة التجليات المتعددة للشعرية. ولكن، فى تقديرى أننا أيضا لاندخل تماما فى آلة الزمن، لأننا لانسـتطيع أن نسـتقيل مـن كينونـتنا المعاصـرة. فـنحن نوهـم أنفسـنا أننا ننخلع مؤقتا من لحظتنا الزمـنية لـندخل فـى سـياق العمل القديم. ولكن دائما لدينا هذا الحس بأنه لايكتمل إعجابنا بأى عمـل كلاسيكى إذا كـان يعـارض بشـدة منظومة القيم التى أصبحنا متشبعين بها اليوم، أى القيم العصرية. فمثلا عندما أقرأ شعر المتنبى الآن، والذى تبدو فيه رائحة العنصرية، فمهما كان جمال

تركيبه اللغوى، لا أستطيع أن أشاركه هذا الاحساس العنصرى، بل أنتفض وأنسلخ من آلة الزمن لأسب هذا الوعى الذى لم يعد ملائما الآن بأى حال من الأحوال.

ـ وهنا أجد أنه من الملائم أن أنتقل إلى فكرة الحرية، وهى الفكرة الرئيسية المتضمنة فى المجموعة الثانية من محاور ورقة الندوة. وفى تقديرى أن الحرية ليست مجرد دعوة يرفعها الأديب، فما أيسر ذلك وأسهله شعارًا. بل الحرية هى الممارسة الخلاقة للإبداع. ففكرة الإبداع تتصف جذريا بسمة الحرية، بمعنى أن الأديب الذى يتصور أنه يعتزم ويقصد وينوى إبداع عمل ما طبقا لمواصفات جاهزة، هو أديب قد تنازل مسبقا عن طاقته الإبداعية، لأنه تنازل عن حريته. فالأديب ينبغى أن يحقق التغيير النوعى فى كتابته ذاتها.

ـ والإبداع إذا ساعد على تشبع القراء والمتلقين بروح الحرية، فهو بذلك يرسم إستراتيجية التطور الحضارى، وأعتقد أن هذه النقطة بالذات هى التى تربط بين الأدب والفن من ناحية، وبين الحياة من الناحية الثانية.

عبد المنعم تليمة :

فى شأن الحرية والإبداع تتضح لدى ثلاثة أمور: **أولها:** أن معضلة الحرية قديمة، مواكبة للتاريخ الإنسانى من أوله. بيد أن المجتمعات التى بدأت التحديث فى القرون الأخيرة خطت خطوات واسعة فى أمر هذه المعضلة. فاقترنت الحرية بآفاق المواطنة والمساواة فى الحقوق والواجبات والمشاركة. واتسع المدى رأسيا، فانتظم حقوق وحريات التعبير والتفكير والتنظيم والاعتقاد والدعوة والعمل والتنقل والحق فى بيئة نظيفة ومعلومة صحيحة إلخ. واتسع المدى أفقيا فانتظم حقوق وحريات الأقليات العرقية والدينية، والمهمشين، والمعوقين، والطفل والمرأة.. إلخ. وصار لدى الفكر الحديث المسئول أن الحرية لاتحد ولا تحدد إلا بتنظيم مرتضى من الأغلبية. هنا الحرية نقيض القيد، والنظام نقيض الفوضى. واستقر أنّ هذا الفكر مع الطرفين الأولين من الثنائيتين، مع الحرية والنظام الذى يصوغه أهل الحل والعقد ويحظى بقبول الجماعة ورضاها.

وثانيها: أن تحديث المجتمع إنما نهض على التعددية والمؤسسية. تعددية اجتماعية ـ نشوء فئات وطبقات جديدة وتغير مواقع الطبقات القديمة ـ تعكس نفسها فى قوى ومصالح، وفى نقابات عمالية ومهنية وأحزاب سياسية، وفى تيارات واتجاهات ومدارس فكرية وعلمية وفنية. يصون هذه التعددية ويحميها المؤسسة. وفى مجرى التحديث إنما تكون المؤسسات الحكومية ناهضة على إدارات ديمقراطية تتسع لجميع القوى والاتجاهات والمدارس. يوازيها مؤسسات أهلية ناهضة على العمل الطوعى الحر التحديثى بالأداء الديمقراطى السلمى. من هاهنا يكون قوام تحديث المجتمع: تعددية صحيحة ومؤسسية ديمقراطية حكومية وأهلية.

وثالثها: أن مجتمعات التحديث قد سحبت التعددية والمؤسسية ـ بمساحات متفاوتة بين مجتمع وآخر وبين مرحلة وأخرى فى تاريخ المجتمع الواحد ـ على الحيوات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بيد أنها تعثرت فى سحبها على الحياة الثقافية على الرغم من كونها أخطر الحيوات، وهى القاعدة لوجود المجتمع ولحياته بأسرها. والإبداعية قلب الحياة الثقافية، لأن قوامها العمليات العقلية العليا وخلق الموازاة الرمزية للواقع، لذلك نالت الإبداعية النصيب الأوفى من ذاك التعثر. والحق أن الفن أكثر الظواهر تعقيدًا وتركيبًا، لذا تأخر تأسيس علم منضبط لدرسه، وتأخر من ثم تأصيل معايير وقواعد للتعامل مع منتجاته وتقويمها. كل ذلك جعل الفن ساحة عريضة ـ هى أوسع الساحات فى كل المجتمعات ـ لجميع صور الصراعات والتناقضات، وعرضه وأصحابه لضروب من التعامل تبدأ بالنفى والإنكار والازورار، وتمر بالمحاصرة والمصادرة، وتنتهى ـ ولقد انتهت بالفعل ـ بتدمير الأعمال الفنية وحرق الأعمال الفكرية والأدبية بل وقتل المبدعين أنفسهم. والمخرج ـ كما ذكرنا فى: أولاً وثانيًا ـ إنما يكون بالتعددية الصادقة والمؤسسية الديمقراطية الحامية حكومية وشعبية.

هدى وصفي :

حول المجموعة الثانية من المحاور: أى الحرية، أود توجيه سؤال إلى أ. إدوار الخراط: هل تشعر بأنك حر؟

إدوار الخراط :

ـ إجابتى هى: نعم، ولكن فى أى سياق؟ هذا هو السؤال. بالطبع، فقد أذهب مع أستاذنا د. القط شوطا فيما قال، ولكنى لا أذهب معه إلى آخر الشوط بالتأكيد. فقد تحدث حول القيم السائدة كما لو كانت قيمًا واحدة، وهذا ليس صحيحا، لأنه عندما أشار إلى الرومانتيكية مثلا، فلن ننسى أن

بايـرون اضطر إلى أن يهرب من إنجلترا، وكذلك شيلى. وهكذا، فقد كان لكل منهما تفرده وتميزه ومغامـرته أيضـا، لكـنهما لم يكونـا مـع القيـم السـائدة، والتى كانت فى ذلك الوقت منحدرة من الكلاسيكية المتدهورة.
ـ ودعواى أنه فى كل مجتمع قيم سائدة، وقيم صاعدة، وعندما نتكلم عن القيم السائدة، فأنا أعنى القيم التى تخلفت عن عصور أخرى.
ـ وطبعا، فأنـا لاأقصد إطلاقا تصوير المغامرة وكأنها مغامرة فردية (وإن كان لكل أن يغامر). ولكن المغامـرة المقصـودة هـنا بمعـنى أعـلى بالـتأكيد، وليـس بالمعنى الذى يثير الضحك والفكاهة (الذى يشـطح، ويـبحث عـن غابـة.. إلخ). فالمغامـرة بالمعـنى الذى أقصد قد فصلتهابوصفها: سعيًا نحو معـرفة جديـدة، كشـفا لجماليـة أخرى، قد تكون جمالية "الشّوه" والتى قد تبدو قبحًا أو تنافرًا، مثلما يحدث مثلا فى الموسيقى المعاصرة والفن المعاصر.
ـ كـل هـذه مغامرة، وليست صيحة فى وادٍ، وليست صرخة ما منفردة (فمثل هذه الصيحة ليست مغامرة فى الأصل، وإنما فن ردىء، أو أدب ردىء).
ـ وطبعا الحـرية لاتحـد، ولا تحـدد، فالحـرية فـى الفـن مطـلقة. ولكن ما معنى مطلقة؟ هذا هو السـؤال. فهـى ترتـبط فـى تصورى بالمسئولية المطلقة، وكلاهما مطلق. والفنان الذى يمارس عمله الفنى بحرية كاملة لاتخضع لأى سلطة خارجية، قانونية، اجتماعية.. إلخ، هو فى نفس الوقت، وبالضرورة، يمارس مسئولية تثقل على كاهله، وهذا ما أشار إليه بصدق وإيجاز د.تليمة.
ـ وهـذا ينتهى بنا إلى مسألة القواعد، فالفنان هو الذى يضع القاعدة، وهو بهذا يغامر عندما يضع قـاعدة مسـتحدثة وجديدة. ولذلك فهو ليس صارخا فى غابة، وإنما هو فى ممارسته لحريته يضع قانونـا، حـتى ولـو كـان فـى الأغـلب الأعم غير مدرك إدراكا كاملا لهذا القانون. هنا تأتى أهمية النقد والتحليل فى البحث عن جوهر أو قيمة العمل الفنى، وليس مجرد الوصف، أو حتى التأويل (برغم أهميته).
ـ وبالـنظر إلى الأوضاع الاجتماعية الحالية، فقد أذهب مع د. صلاح فضل أيضا شوطا بعيدا لكنى لاأذهـب معـه إلى آخـر الشوط. فهناك مراحل تكون فيها المصادمة والمجابهة ضرورية، حتى ولو جرّت الشكلات على القائم بها. ولا أقول أن يخلع الفنان ملابسه ويجرى عاريًا فى الشارع، وإنما أقـول بالمجابهـة أو المصادمة عبر الخروج على مجموعة مفهومات ترتبت على ما نعيشه الآن من ردة حضارية وثقافية.
ـ وهـذه المجابهـة تظل فى تصورى مهمة جدا حتى ولو كان فيها قدر كبير من الشطط. وأنا أريد لهذا الشطط أن يحدث لكى يمكن بعد ذلك وضع القانون، وأن نقتحم هذه المسلمات التى استأثرت للأسف، بوعى قطاعات كبيرة من الناس. فالمصادمة هنا ضرورية على الأقل مرحليا.
ـ والكاتب الذى يغامر بنفسه هنا، ليس بالضرورة كاتبا فذا، أو طليعيا، ولكنه كاتب أحس أن ثمة خللا ما فى هذا الكون، أو فى هذا المجتمع، وأن عليه على الأقل أن ينبه إلى وجود هذا الخلل.
ـ وهكـذا، فـإذا تم ضبط الحـرية بالقانون الداخلى، وإذا ارتبطت المجابهة بفترة مرحلية معينة، فيجب التوفيق بينهما.

منى طلبة :

ـ لـدى سـؤالان أوجههمـا إلى د. عـبد الغفـار مكـاوى: لقـد كـان الفلاسـفة (أرسـطو عـلى وجـه الخصـوص) أول مـن أرسـى أسـس النقد الأدبى، فهل يمكن للفلسفة أن تقوم بالدور نفسه حاليا؟ وهـذا التساؤل قـد يعـززه اقـتراب الفلسـفة حاليًا من النقد الأدبى مع نظريتى التأويل، والتفكيك الفلسفيتين.
ـ والسـؤال الـثانى: مـا الـدور الذى يمكن أن تؤديه الفلسفة فى زحزحة القراءة الحرفية للنصوص سـواء كـانت ديـنية أو نقديـة تقليدية؟.. فهذه المشكلة ـ كما أعتقد ـ لاتتعلق بالنص الأدبى فقط، بقـدر مـا تتعـلق باتجـاه عـام فـى قراءة النصوص. فالطريقة الحرفية التى يتبعها البعض فى قراءة الـروايات، هى الطريقة نفسها التى يقرأ بها الكتاب الدينى. ومثل هذه الطريقة قد تحد من حرية التلقى والاستيعاب العميق لمعنى النص وثرائه.

عبد الغفار مكاوى :

ـ أبـدأ أولاً بتـناول المحور الأساسى، وهو الحرية. ولاشك فى أن الحرية هى أسمى القيم، ولكنى أفضـل استعمال كلمة "التحرر"، لأن هذا يضعنا مباشرة أمام أسئلة مثل: مم نتحرر؟ ولماذا نتحرر؟ أو لأى غاية أو هدف نطالب بذلك التحرر؟

ـ والمتتبع لمجتمعنا الآن يجد فيه غلبة للتفكير الخرافي والغيبي المتخلف (وليس الغيبي السليم)، كما يجد أن هناك سلطات كثيرة تعطي نفسها حق التحريم. وذلك بالإضافة إلى غيبة التفكير العلمي المنطقي، وهيمنة التفكير السلطوي، خصوصا أن مجتمعنا لايزال إلى حد كبير محكومًا بنظم مطلقة، سواء كانت فردية ديكتاتورية أو قبلية متخلفة.

ـ والأديب بالذات يستطيع ـ كما يخيل لي ـ أن يتحرر ويحرر غيره، لأنه عندما يكتب فهو يتحرر، لأن الكتابة فعل حرية أصلا. أنا أكتب، إذن أنا أعيش وأبدع: إذن أنا حر. وبالطبع لاتكتمل هذه الحرية إلا إذا استجاب المتلقى، أو بعض المتلقين كحد أدنى.

ـ ولتحقيق ذلك، فنحن بحاجة إلى أمرين على الأقل: أولهما هو تنمية النزعة النقدية، وهى عملية مهمة للغاية قصرنا كمجتمعات فى الوفاء بمتطلباتها. فما زلنا "مرددين" فى تربيتنا وفى سلوكياتنا. فالحس النقدى وتنميته من المهام الأولى لأى مفكر، وبالذات للمشتغلين بالفلسفة.

ـ والأمر الثانى، هو مسألة التفكير المستقبلى، أو إذا سمحتم لى، فسأقول "التفكير اليوتوبى". فنحن بشكل عام نتجه إلى الماضى، ونعيش فى الذكريات. وهذا التفكير المستقبلى لم تتم تنميته بشكل كاف حتى الآن.

ـ هذان الأمران: التفكير المستقبلى، والحس النقدى، أو التساؤل المستمر، وعدم التسليم بمفاهيم لايمكن مراجعتها أو نقدها، هما أساسا روح الفلسفة التى أصبحت فى بلادنا ـ للأسف بيروقراطية، مملة، كئيبة، مضطربة، ككل شىء فى حياتنا.

ـ ومن جهة أخرى، يخيل إلى أن أى كتابة هى بطبيعتها تطرح بديلاً للواقع، وللقيم السائدة، أو على الأقل لما فسد من هذه القيم، وتقدم نموذجًا يوتوبيا بالمعنى المستقبلى لفكر أكثر فاعلية ولمجتمع أكثر عدلاً وجمالاً. ولذلك، فما من أدب عظيم إلا ووراءه فلسفة معينة، ولكن ليس بالضرورة نسقا فلسفيا، أو فكرًا مذهبيا. وكمحاولة لتنشيط جهدنا النقدى والفلسفى، فلماذا لا نحاول استخلاص بعض المقولات أو العناصر، أو الأسس الفلسفية الخفية، أو الكامنة، وراء اللغة الأدبية وصورها عند مبدعينا العظام؟ ومن يدرى؟ فربما ساعد هذا فلسفتنا على أن تتحرر من الجمود والركود والتكرار والترديد الذى يكبلها.

ـ والأسئلة التى طرحتها د. منى طلبة أسئلة ضخمة، ومحاولة الإجابة عنها فى نطاق ثقافتنا تضعنا كما حاولت التوضيح أمام مشكلة شائكة جدا، يصعب حسمها، ويصعب تجاهلها. لكن المهم هو ألا نترك المصائب الكبرى فى مجتمعنا دون مواجهة، وبالتالى يجب على كل من يكتب فى عالمنا العربى الآن، أن يسأل نفسه: من الذين أحررهم؟ و مم أحررهم؟ و لأى هدف أحررهم؟ وهذه فى جوهرها أسئلة فلسفية.

إبراهيم عبد المجيد:

سأبدأ بتعقيب سريع على طرح د.القط حول "روح العصر"، أو فكرة الأدوار أو الأكوار بلغة علماء الكلام. وأنا أتفق تماما مع "د. القط"، ولكن هناك استثناءات تظهر فى مسار هذا المفهوم العام للتاريخ. وهذه الاستثناءات تشكل لنفسها قناة مستقلة فى تاريخ الأدب. وغالبًا ماتكتشف بعد ذلك ويُعاد إليها الاعتبار، برغم أن هؤلاء الأدباء الاستثنائيين يعانون من ظهورهم المبكر قبل اضمحلال الدور أو الفترة، وبعضهم قد تنتهى حياته نهاية بائسة، وقد يقتل لصدامه مع السلطة.

والمشكلة الآن ـ يا د. القط ـ أن فكرة "روح العصر" قد تم ضربها فى مصر. فلم يعد لدينا تحديد تاريخى للمراحل الأدبية وفق أحداث كبيرة أو تحولات مميزة فى الروح المصرية. فمعظم النقاد ـ مع احترامى لهم ـ قد استسهلوا استخدام مفهوم العقود السنوية كمدخل لدراسة الأدب المصرى، وهو ماأدى إلى أزمة فى التلقى النقدى للأدب، لأنه لايعقل أن يكون هناك تحول روحى كل عشر سنوات لأى شعب من الشعوب.

وبالنسبة لى، فأنا أميل إلى تحليل د. محمد برادة لثلاثة مفاصل فى تاريخ الأدب العربى، وهى: أولا مفصل النهضة مع نهايات القرن التاسع عشر وحتى ثورة عام ١٩١٩، ثم مفصل من عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٦٧، ثم من عام ١٩٦٧، وحتى الآن. وهذا التحليل بغض النظر عن تفضيلى له، يبدو بالفعل موضحا للمراحل التى صنعت تحولات كبرى فى الحياة العربية، وفى مجالاتها الروحية والفكرية كافة.

وهنا تتضح لنا مشكلة أخرى، فلا توجد دراسة تجمع أو تحلل سمات الأعمال التى صدرت من عام ١٩٦٧ وحتى الآن، وهو الأمر الذى كان سيتيح لنا التعرف على الخصائص الجمالية العامة للمرحلة ككل.

هدى وصفى :

هناك دراسات بالفرنسية والإنجليزية.

إبراهيم عبد المجيد :

نعم، ولكننى أتحدث عن عدم وجود دراسات عربية تقوم بهذه المهمة. هناك دراسات كثيرة عن كل كاتب على حدة، وهناك دراسات أقرب إلى السوسيولوجيا الدارجة، مثل: ثورة يوليو فى الرواية، الانفتاح فى الرواية،.. إلخ، وهذا أمر مضر أكثر منه مفيد.

ـ أما عن السؤال الذى طرحته د. منى طلبة حول الأدب الجديد، أو الأدباء الجدد، فهو يجعلنى أشير إلى حالة سائدة فى مجتمعنا المصرى والعربى عموما، وهى حالة أسميها ـ مع الاعتذار مقدما ـ "سلوك القطيع". فما أن يطلق أحدهم مقولة أو عنوانا حتى يسير وراءه الجميع بلا تريث، وربما بلا فهم.

ـ فهناك من أطلق مقولة إن الكتاب الجدد هم الذين يكسرون التابو، فكتب الناس وراءه. وأصبحت هذه المقولة متداولة وكأنها حقيقية، بحيث تناسى الجميع أن مسألة كسر التابو مسألة مطروحة على مدار تاريخنا الأدبى طوال القرن العشرين. والأمثلة أكثر من أن تحصى، من نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس، وإدوار الخراط، ويوسف الشارونى، وجيل الستينيات. وهكذا، فهؤلاء الشباب يكسرون التابو ويجددون، ولكن غيرهم أيضا فعل ذلك من قبل.

ـ والمشكلة الأخرى التى تساهم فى تشويه الحياة الأدبية هى استخدام الأعمال الأدبية فى الصراعات السياسية. فبعض المجموعات السلفية والرجعية فى تنقيبها عن الحلقات الضعيفة بدءوا يهتمون بالأدب (وهو حلقة ضعيفة بالفعل، بل إن الأدباء هم أضعف خلق الله على الأرض)، وهكذا أخذوا من حين إلى آخر يتناولون رواية ما يحدثون حولها ضجة كبيرة جدا. وقد تكون هذه الرواية جيدة، أو حتى ممتازة، لكنها ليست فتحًا أدبيا؛ فهى محاولة من محاولات التجريب السائدة فى الحركة الأدبية. ولكنها تصبح مهمة، وتصبح عملاً كبيرًا لأسباب سياسية، لأننا نضطر إلى الدفاع عنها، وتوضيح جمالياتها، وبالتالى يعطيها السلفيون إمكانية أن تؤدى دورا أكبر من حجمها بوصفها تمثل الطليعة فى مواجهة الفكر التقليدى.

أما عن فكرة الحرية، فإننى أود مناقشتها عبر مثالين، أو حالتين: المجتمعات الأوروبية، حيث الحرية والديمقراطية والإعلاء من قيمة الفرد، مقابل مجتمعات أمريكا اللاتينية بنظمها القمعية والديكتاتورية. لقد أنتجت الحرية فى أوروبا ـ منذ الخمسينيات ـ أدبا أقرب إلى العدمية أو التشاؤم والعبث. أما ديكتاتورية أمريكا اللاتينية، فأنتجت الواقعية السحرية. وهذا يرينا كيف تؤدى الحرية إلى طريقين مختلفين فى الإنتاج الأدبى، لأن حرية الكاتب فى الحقيقة ليست من حرية المجتمع، ولكنها بالدرجة الأولى حريته بنفسه، وبقدر ما يعطى نفسه من الحرية.

هدى وصفى :

هناك سؤال طرحه د. صلاح فضل، وهو: "ما هى رسالة النقد الأدبى اليوم؟ "ويمكننا أن ننهى الندوة بالإجابة عنه.

عبد القادر القط :

رسالة النقد الأدبى هى نفسها دائما، ولكنها تتشكل حسب كل عصر، وحسب بعض المفاهيم المتغيرة، وتنحصر فى تقديم العمل الأدبى إلى المتلقى برؤية مستنيرة، مع الاستعانة بنظريات النقد الأدبى السائدة، وأحيانا بالفلسفة التى تتصل بالأدب. ولايخلو الأمر من ذوق شخصى؛ فأنا أؤمن دائما بأن الناقد لايستطيع إطلاقا أن يتخلى عن الذوق الشخصى، وكما أكرر دائما فالذوق الشخصى ليس ذوقا فرديا، ولكنه ينبع من الإطار العام للجماليات والقيم السائدة.

وأود أن أنهى كلماتى بالإشارة إلى أن المتلقى فى المجتمع العربى الآن فى حاجة كبيرة جدا إلى الناقد الذى يضىء له العمل الأدبى، إلا أن الإسراف فى المصطلح، وفى استعارة

النظريات الفلسفية واللغوية، قد أحدث قطيعة بين النقد ومعظم المتلقين الذين لايستطيعون مجاراة هذه الخطوات الواسعة، ولذلك ينبغى أن يعمل النقد على رأب هذه الفجوة.

صلاح فضل :

فى تقديرى أن النقد فى عالمنا العربى كانت له دائما رسالة لايستطيع التخلى عنها، وهى تعميق الوعى والفهم للحياة والأدب معا. وللنقد مستويات متعددة: فهناك نقد فى النظرية والمنهج، وهذا لانطالبه بأن يكون مبسطا ومتاحًا لكل القراء، لأنه يتجه إلى تشكيل العقل النقدى لدى المتخصصين. ولكن هناك نقدًا فى التطبيق يتناول الأعمال الإبداعيةٍ، ويقدِم الإضاءة الجمالية والتواصل العذب مع الجمهور، وهذا النوع من النقد هو الذى يتطلب لغةً سهلة ميسرة.

وأتمنى ألا يقتصر النقد على دوائره الضيقة الحالية، وأن تفسح وسائل الإعلام العربية المقروءة والمسموعة والمرئية مساحة للنقد، لأن ما يثار حول أزمة النقد سببه فى الحقيقة هو التوجس من النقد، وتضييق الخناق عليه، وعدم إتاحة الفرصة له إعلاميا.

عبد المنعم تليمة :

اجتهادى فى هذا الشأن : أن يقرأ الناقد العربى، للقارئ العربى، ولا توجد قراءة مقبولة أو يعتد بها علميا وفكريا إلا إذا نهضت على أسانيد من تشكيل العمل نفسه. وعلى الناقد أن يضع العمل بين يدى القارئ فى تداخل الأنواع الأدبية، وفى تآزر الفنون كافة مع فن الأدب، وأن يشير للماوراء الفلسفى فى العمل، وللوضع الاجتماعى والتاريخى والحضارى الذى أثمره.

كما يتعين على الناقد أن يضع القارئ العربى فى قلب العالم، وهو لن يفعل ذلك إلا إذا كان هو نفسه فى قلب العالم. ولذلك، فأنا لست طموحا إلى منهج نقدى عربى، ولا إلى نظرية نقدية عربية، فرأيى أننا بحاجة إلى أن نشارك مشاركة مرموقة فى تأسيس علم عالمى للفن، ولن نفعل ذلك إلا إذا قدمنا إلى العالم الهدية المنتظرة التى تساعد على تأسيس هذا العلم، وهى تحليلنا أو استخلاصنا لجماليات اللغة العربية، وهى المهمة التى أعتقد أنها ملقاة على عاتقنا الآن.

إدوار الخراط :

أتصور أن للنقد أكثر من رسالة بطبيعة الحال، وخصوصا فيما يتعلق بالتأويل أو إضاءة القيمة الفنية للعمل، والتى هى ليست فقط قيمة جمالية ولكن أيضا قيمة خلقية بالمعنى العالى للكلمة، وأيضا البحث عما يستند إليه العمل الإبداعى من رؤية فلسفية أو رؤية للعالم بشكل عام.

وهذا يقتضى بطبيعة الحال أن يتحلى الناقد بميزة نادرة (وإن كانت موجودة عند النقاد الكبار) وهى التواضع أمام العمل الأدبى، بمعنى الانفتاح أمام العمل، وعدم فرض معايير مسبقة عليه. كما أتمنى للنقد أن ينأى بنفسه عن إعادة سرد الأعمال الأدبية ـ وهو تناول شائع ـ أو وصفها من الخارج، أو حكاية حكايتها، لأن هذا لايؤدى إلى شىء ذى بال، كما أنه يتضمن دائما تأويلا مستترا يتضح عند التركيز على نقطة وإغفال أخرى.

عبد الغفار مكاوى :

على الناقد أن يجعل قارئه، "نقديا"، بمعنى أن يعلمه كيف ينقد، وكيف يتساءل، ليس حول النص الذى يعالجه الناقد فقط، بل حول مجمل الحياة التى يعيشها والقيم والأوضاع التى تسودها. وعلى الناقد ـ من جهة أخرى ـ أن يمارس النقد على نفسه، وألا يترك نفسه أسيرا أو عبدا لأى نظرية أدبية، لكى لايقع فى البلبلة التى تحدث عنها أستاذنا عبد القادر القط. ومجلة فصول شاهد على هذا، لأننى كنت أجد عسرا شديدًا فى قراءة كثير من مادتها. وأنا وأبناء جيلى الذين تجاوزوا سن الستين عاصرنا وفود الكثير من التيارات والنظريات النقدية، ورأينا كثيرًا من نقادنا يهللون ويرحبون ويتبنون بعض هذه التيارات، ثم يتحولون إلى غيرها، وهذا ـ ربما ـ يعود إلى نقص الحس النقدى لدينا، وهى مرحلة أرجو أن نتجاوزها.

إبراهيم عبد المجيد :

باختصار : أرجو أن يضع النقد نصب عينيه فى المرحلة القادمة أن يعيد للأدب وللفن سمعتهما الطيبة، من حيث إنهما نشاط سام وخلاق، بعد هذا الهجوم الغريب الذى يسىء لسمعة الأدب والأدباء، والذى اعتقد ـ للأسف ـ أنه سيزداد ضراوة فى الفترة القادمة.

هدى وصفى :

أشكركم جميعا ، وأرجو أن تساهم المرحلة الثالثة لفصول فى منع هذا الهجوم من الإضرار بالإبداع وبالأدب وبالنقد.

الأدب فعل اختراق

كمال أبو ديب

لا قواعد للأدب بالمعنى التقنى للكلمة، أى بالمعنى الذى تحمله الكلمة فى دراسة اللغة، مثلا، حين نتحدث عن قواعد اللغة العربية. القواعد فى اللغة حصيلة أعراف جماعية فى الاستخدام، واستقرائية المنشإ، ومحددة لآليات التشكيل، وتهدف إلى تمييز الصواب من الخطإ فى الأعراف الجماعية. والأدب نقيض ذلك كله، برغم أن أعرافا جماعية المنشإ تميل إلى التحكم فى تحديده فى أزمنة كثيرة. لكن للأدب سمات مائزة، أى أن لـه قواعد تحديدية تصنيفية، بمعنى مختلف لكلمة القواعد. هناك سمات للأدبية مائزة، لكن لا قواعد للأدب ذاته. الأدب بهذا المعنى يمتاز عن فن الطبخ مثلا. ونعرف ذلك من دراسة المواد الأولية التى يستخدمها، ومن آليات التشكيل التى تتم فيه، ومن سبل تلقيه، ومن أهدافه وغاياته. الأدب، مثلا، لايستخدم اللحوم والخضار والحبوب لصنع ما ينتجه، أى النص. أما فن الطبخ مثلا، فيستخدم هذه المواد. والأدب لايتلقى باللوك والمضغ والهضم، ولا يفرز خارج الجسم فضلات (مع أن ما ينتجه بعض الأدباء التافهين لايستحق أكثر من مثل ذلك المصير) كما يحدث لفن الطبخ مثلا.

من هذا المنظور، للأدب سمات مائزة نوعية. فهو أولاً وأخيرًا نشاط فنى، تخيلى، جمالى، لايرسم الواقع، بل يبتكر واقعه الخاص؛ ولاينحصر فى الممكن، بل يرتاد عوالم اللاممكن، ولايستكين إلى ماهو منجز معروف، بل يلج متاهات اللامنجز، المجهول؛ ولا يقبل التشكيل فى صيغة الكمال، بل يهشم مايظن كمالاً؛ ولا يرتضى شيئا بوصفه الحقيقة الوحيدة المطلقة، بل يرى رؤى فيها حقائق سرعان مايرفضها ويسعى إلى اكتناه بدائل لها وحقائق فيما لايطوله مجالها؛ ولايطيق حدودًا تقام له، بل ينتهك كل ماتنصبه له المجتمعات والأديان والأعراف وأنظمة القمع الأخرى من حدود.

والأدب، تحديدا، فعل اختراق وانتهاك، فى كل عصر ومكان، برغم كل نظام أخلاقى أو عقائدى، أيديولوجى أو دينى. لقد سعى الإسلام جاهدًا فى ذروة قوته، أى فى الفترة الأولى من نشأته وهيمنته على كل شئ فى الوجود العربى، إلى توظيف الأدب لخدمة أغراضه الأخلاقية والدينية وتصوره للوجود الإنسانى والإلهى، وطريقته فى تنظيم المجتمع ودور الفرد فيه. لكن لم تمض عقود من الزمن حتى كان الشعر العربى ينتج شاعرًا مدهشًا مثل الوليد بن يزيد. ومن الجميل أن الوليد كان أمير المؤمنين، أى أن عمله الرسمى كان الحفاظ على أمور الدين، وتنفيذ تعاليمه، وفرض حدوده. لكنه بدلا من ذلك كله، كتب الشعر المثير المتجاوز المتحدى الذى كتبه. ولقد سعت أنظمة ماركسية فى العالم، وأحزاب كثيرة فى العالم العربى، إلى فرض قيود على الأدب ووضع تشريعات له، فانهارت الأنظمة وتشظت، وظل الأدب عصيا على التقييد والكبح والاستعباد، يمارس حريته بنشوة وغبطة واستعلاء وأبهة.

الأدب، جوهريا، هوس بالريادة، والاكتشاف، والبحث، والانتهاك، والابتكار، وتدنيس المقدس، وتحليل المحرم، وطرح الأسئلة المنوعة، والإفصاح عن الخفايا المقموعة، وإعطاء صوت لمن لا صوت لهن أو لهم، وتحرير المكبوت، وإطلاق المستعبد. والأدب، أيضا، هو المجال الرئيسى المتاح للإنسان لتحقيق طاقات فيه لاسبيل إلى تحقيقها إلا فى نشاطات قليلة أخرى، مثل طاقة الإبداع، والتخيل، وابتكار عوالم جمالية فذة، وتصور فضاءات لا وجود لها فى الواقع، والتوق إلى سدرة منتهى لا صفات لها ولا أسماء.

والأدب مجال تجسيد الإنسان لأحلامه، وأوهامه، وتأملاته، وتصوره للوجود وتأويله له، وتفسير لغز وجود الإنسان فى العالم ومعناه، والتجارب المحيرة المغلقة المبهمة التى يعيشها الإنسان فيه، مثل الولادة والموت ومرور الزمن وعلاقة الإنسان بالمكان، ومثل الحب والوله والجنون والشبق الجنسى والجسد وفتنته ومنابع الغبطة والبراح فى اكتشافه وارتياده وفى تقديسه وتدنيسه.

الأدب دائما ولع بالثمرة المحرمة، بل بالثمار المحرمة كلها. وفى كل ذلك لايشابه الأدب (والفن عامة وهما صنوان فى ذلك)، فى إمكانية تحقيق بعض هذه الطاقات وارتياد بعض

هذه الأسئلة إلا شئ واحد هو الدين. لكن الدين مقيد محدد قماع لجام نهائى الأجوبة مطلقها، والأدب منتهك متجاوز لايعرف حدودا ولا يطيق رسوما ولا يستكين إلى نهاية ولا يقبل مطلقا. الأدب قلق أبدى، وشبق بركاني، وجحيم اكتناه، وملكوت غبطة، ومتاهات غوايات. وفى ذلك كله، هو جوهر الإنسان وملكته الأكثر نبلا والأسطع بهاء.

والأدب يحقق ذلك كله فى إنتاج مبدعين استثنائيين يؤدون دور الرائد الذى يكتشف ويتجاوز، لكنه يدفع الثمن فى مواجهته لقمع المجتمع والجماعة والدين والأنظمة. الأدب شهادة بمعنى أساسى: لا بمعنى أنه شاهد فقط على زمنه، بل بمعنى استشهادى: وبدون شهداء مبدعين لايتقدم شئ فى الحياة ولا يتطور. لا الأدب ولا المجتمع ولا الثقافة ولا الاقتصاد ولا السياسة ولا الحرية ولا المرأة ولا الحب ولا زراعة البطاطا... إلى آخره. لكن الحقيقة المقابلة المواسية هى التالية: لاشئ يستطيع أن يكبح هذا الاندفاع الاستشهادى للمبدعين وشهوة الكشف والمعرفة وانتهاك المحرم من أجل اكتشاف "الحقائق" (المؤقتة - دائما) التى تختفى وراءه. لا الدين ولا الأنظمة السياسية ولا الأعراف ولا القيم المسنونة. لذلك يمتلك الأدب بشكل غير واع (فيما أظن - وقد يكون واعيا) يقينا مدهشا. حتى حين يكون أدب انتهاك لكل يقين، هو اليقين التالى: أنه قد يقمع لزمن، ويغتال لفترة، وتكبحه كوابح الوعاظ والمتسلطين والمستعبدين لآن من الآونة، لكنه فى زمن ما يجتاحها جميعا، وينتصب مختالا بجموحه وقد أنتج فى فضائه أعمالا إبداعية عظيمة تجاوزت كل قيد وبقيت ثروة إنسانية مذهلة. هذه هى الآلية التى تركت لنا معظم ما هو عظيم فى التراث الإبداعى للإنسان، وفى الإنجاز الحضارى للبشرية، من أوفيد إلى ألف ليلة وليلة إلى أولاد حارتنا إلى عشيق الليدى تشاترلى إلى مدار السرطان إلى ألف ألف عمل جميل آخر.

قواعد الأدب والاجتراء المستمر على حدوده وحرمته

صبرى حافظ

تتطلب الأزمات الدورية التى يتعرض لها النص الأدبى فى واقعنا العربى - وهى أزمات لها تاريخ طويل، بدءا من تلك الأزمة الكبيرة التى جعلت التفسير الحرفى الساذج لرواية كاتبنا العظيم نجيب محفوظ يقود شاباً أحمق لم يقرأها إلى غرز سكين فى رقبته، وحتى مايعرف بأزمة "وليمة لأعشاب البحر" وتوابعها المتمثلة فى مصادرة ثلاث روايات مصرية - أن يبذل المثقفون المصريون والعرب جميعًا جهدًا كبيرًا فى ترسيخ قواعد محددة للأدب، ومنطلقا خاصًا لتأويله والتعامل معه. ويصبح هذا الجهد ضروريا، بل حتميا حينما يسعى التخلف السياسى، والسياسى المتخلف معا، إلى استخدام الثقافة ساحة لتحقيق المآرب السياسية، أو لتسجيل أهداف فى مرمى الخصم يكون الأدب هو الضحية الأولى لها. إذ يبدو أنه قد قرّ فى وعى كل ناشط سياسى، من المؤسسة المسيطرة وحتى المعارضة المتذرعة بالدين مرة، والأخلاق أخرى، والوطنية ثالثة، أن الثقافة هى المنطقة السهلة أو الرخوة التى يمكن فيها تسجيل ضربات ناجعة ضد الخصم السياسى، بصرف النظر عن مدى مكيافيلية الوسائل المستخدمة، أو أثر هذه المكيافيلية على الأدب نفسه. وإن النجاح فى بعض هذه الجولات يغرى السياسى بمزيد من الاجتراء على الثقافى والأدبى. فهو يُعَدّ مطية سهلة لمن يريد تحقيق غايته السياسية، ولقمة سائغة لمن لايستطيع هضم أفكار خصمه السياسى، أو التغلب عليها فى ساحة الصراع المرير على السلطة.

إن أى دارس جاد لتاريخ الأدب الحديث يدرك أن مسيرته الطويلة على مدى قرن من الزمان هى فى حقيقة الأمر مسيرة تحديد قواعد هذا الأدب من منطلقات تلقيه أدبًا له قواعده البالغة الخصوصية؛ لأننا إذا ماحاولنا التعرف على تطور أى جنس أدبى من الأجناس الأدبية الجديدة التى لم يعرفها الأدب العربى قبل العصر الحديث - مثل الرواية والأقصوصة والمسرحية - نجد أن مسار تطوره هو فى حقيقة الأمر مسار ترسيخ مواضعاته الأدبية وقواعد تلقيه فى الوقت نفسه؛ لأن هذه الأجناس الأدبية الجديدة كانت مشغولة بترسيخ قواعدها الأدبية قدر انشغالها بالتعبير عن واقعها وتأسيس مكانة كاتبها فيه. فلا يمكننا أن نفهم سر قيام مؤسس الرواية العربية، الدكتور محمد حسين هيكل، بإغفال اسمه من الطبعة الأولى لرواية "زينب" دون أن نأخذ فى حسباننا حقيقة اهتمامه بتأسيس قواعد هذا الجنس الأدبى الجديد؛ لأن التفسير السائد بأن

هيكل أسقط اسمه من طبعة الرواية الأولى خوفا على مركزه المرموق بوصفه محاميا وسياسيا من أن يناله بعض الأذى إذا ما ارتبط بجنس الرواية غير الجدير بالاحترام - تفسير ناقص، لايأخذ فى حسبانه أن هيكل نفسه سرعان ماوضع اسمه على الرواية فى طبعتها الثانية بعدما أكدت الرواية وحدها جدارتها بالاحترام.

وكأن الرواية بوصفها جنسا أدبيا حرصت على تأسيس مواضعاتها وحدها منذ البداية بعيدا عن هذه السياقات. ولكن هذه الحدود لم تكن أبدًا حدودًا ثابتة، بل واصلت التغير والتطور نحو مزيد من التعقيد وهذا هو الحال مع جنس آخر هو الأقصوصة أو القصة القصيرة. إذا ماعدنا إلى أعمال مؤسسيها من محمد ومحمود تيمور إلى عيسى وشحاته عبيد وحتى محمود طاهر لاشين، فسنجد أن أقاصيصهم الأولى هى محاولات لترسيخ مواصفات الفن القصصى ذاته ورسم حدوده الأدبية؛ لأن هذه القصص الأولى كلها تنطوى على مقدمات طويلة أو استهلالية تسويغية سرعان ما تخلصت منها أقاصيص لاشين المتأخرة التى ينتسب معظمها إلى جنس الأقصوصة الناضج، مما جعل أعمال هذا الرائد الكبير هى خاتمة مرحلة البدايات وبداية مسيرة هذا الجنس الأدبى مع النضج والتطور.

والواقع أن هذه الأجناس الأدبية الجديدة كانت واعية منذ بدايتها الجنينية الأولى بأهمية أن تؤسس مواضعاتها، وأن ترسم حدودها الأدبية وقواعد تلقيها، وهى لمرارة المفارقة، الأجناس التى تتعرض لسوء التأويل والمصادرة. فقد سمعنا كثيرًا عن مصادرة الروايات والقصص والمسرحيات، وعن سوء فهمها وتأويل عوالمها. ولكننا لم نسمع عن مصادرة الشعر إلا نادرًا؛ فحالة عبد المنعم رمضان أو حسن طلب هى الاستثناء الذى يؤكد القاعدة. ويتطلب الأمر هنا الوعى بعدد من العناصر المترابطة والفاعلة فى حركية هذه الظاهرة التى تتفشى الآن فى واقعنا العربى المتردى فى وهاد التبعية والهوان. فلو استعرضنا تاريخ الأزمات المتعاقبة حول النصوص الأدبية، فسنجد أن الدعوة للمصادرة تنشط دائما فى أوقات الأزمة السياسية أو الاجتماعية، وأنه ما أن يكون للمجتمع مشروعه الوطنى حتى يزداد تسامحا وانفتاحًا على اجتهادات العقل المختلفة.

ولكن العامل المهم الآخر الذى يتفاعل مع هذا التردى ويغذيه، هو معاناة الثقافة العربية من ميراث طويل من التأويل الحرفى للنص الدينى، والتعامل مع منطوقه الظاهرى والتمسك به حتى لو تم هذا فى جل الأحيان على حساب جوهره الحقيقى. وقد امتد هذا التأويل الحرفى إلى الأدب، وليس غريبًا أن تأويل الغرب الرمزى أو الاستعارى للنص الدينى يتيح له تلقى المزيد من الاستعارات الأدبية بصدر رحب، بينما لايزال تأويلنا الحرفى للنص الدينى يحكم تأويل العامة للنص الأدبى بطريقة حرفية مشابهة.

بعد هذه المقدمة السياقية، لابد من العودة إلى موضوعنا الرئيسى، وهو قواعد الأدب ومنطق تأويله. والصحيح أن هذه المقدمة كشفت لنا عن مدى تجذر عملية التأويل الحرفى، لا فى تراث النص الدينى فحسب، وإنما فى آليات الصراع على المكانة الرمزية فى المجتمع كذلك. والسؤال الآن: إذا ما كانت مسيرة الأجناس الأدبية الجديدة هى فى حقيقة الأمر مسيرة تحديد قواعد هذه الأجناس ومنطق تلقيها، فلماذا لاتزال هذه القواعد غائمة أو مائعة فى عقل المجتمع حتى الآن؟ قد يكون الجواب السهل هو أن مجتمعاتنا لاتعرف التراكم الثقافى الذى يكرس فيه اللاحق إنجاز السابق وينطلق من فوقه، كما هو الحال فى المجتمعات الغربية، وأننا لانزال ندور فى فلك هذه الدوائر الجهنمية التى يعود اللاحقون إلى محاربة نفس المعارك التى خاضها السابقون، وفى ظروف أسوأ كثيرا من تلك التى حوربت فيها هذه المعارك فى دوراتها السابقة. لكن الجواب الأصعب والأكثر مدعاة للصدمة، هو أن هذه القواعد الأدبية قد أسست بالفعل، ولكن فى نطاق جمهور صغير من النخبة المعزولة عن القطاع الواسع من الجماهير. فبدون الاعتراف بتأسيس هذه القواعد، لن نستطيع أن نفسر استمرار تدفق أجيال متعاقبة من الكتّاب على هذه الأجناس الأدبية والإبداع المستمر فيها، أو أن نفهم سر الفرحة القومية العارمة بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب مثلا، أو انتشار عدد كبير من رواياته بين القراء، لأن القواعد التى أتحدث عنها هى المبادئ المضمرة فى النص نفسه، والتى لانستطيع تلقيه أو الاستمتاع به إلا إذا ما أخذناها فى الحسبان، ولابد من إساءة فهمه وتأويله إذا ما تجاهلنا هذه المبادئ وأسقطناها.

ولكن ما أن تغير السياق حتى سارع وزير الثقافة، وهو فنان مستنير بأى معيار من المعايير، فى مطلع القرن الحادى والعشرين إلى مصادرة روايات لأنها تنطوى على عبارات أقل قليلا من تلك التى تضمنتها روايات نجيب محفوظ، ناهيك عن روايات إحسان عبد القدوس، فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى. بل إن التسعينيات شهدت هى الأخرى محاولة الناشرين حذف بعض العبارات التى سبق أن ظهرت فى طبعات متعاقبة لروايات إحسان عبد القدوس نفسه قبل ذلك بثلاثة أو أربعة عقود. إن ما كشفت عنه أزمة "الوليمة" وتوابعها هو أن نزع المعلومات من سياق ما نكوّنه من معرفة هو اسم اللعبة التى يمارسها السياسى على حساب الأدب والثقافة.

فالمعلومات التى تنتزع من سياق نص أدبى، وتستخدم لأغراض سياسية، تنتزع بالدرجة الأولى من سياق قواعدها التأويلية ومن بنية المعرفة التى توظف لتوليدها، وتصبح أدوات لاعلاقة لها بالمعرفة، وإنما هى مجرد أدوات تستخدم، لمرارة المفارقة، فى هدم المعرفة التى انتزعت من سياقها. وهذا الهدم المستمر للمعرفة يصاحبه بناء مستمر للجهل الناجم عن نشر هذه المعلومات المقتطعة من سياقها. فيصبح هناك رأى عام واسع ضد رواية لم يقرأها أحد، ويخرج الطلاب للتظاهر ضدها دون أن يطرح أى من هؤلاء المتظاهرين على نفسه سؤالا بديهيا: ماذا يدور حقا فى هذه الرواية التى أتظاهر ضدها؟

بل والأدهى من ذلك، أننا نجد من بين الكتاب الصحفيين من يبدأ حديثه بقوله: "أننى لم أقرأ الرواية موضوع النزاع ولكن......"، ويدلى بدلوه فى النزاع، فيتحول بذلك الجهل إلى بناء راسخ مكين يضيف إليه كل متحاور لبنة جديدة، فيتضخم البناء ويتعملق. وفى قصر الجهل المنيف هذا يضيع كل شئ.

هل للأدب قواعد ؟

محمد برادة

إن عُمومية السؤال ـ المحور ، تجعل من الصعب المغامرة بجواب يُلقى بعض الضوء على التساؤلات المتناسلة منذ تجربة الرومانسيين الألمان فى نهاية القرن ١٨، والتى فتحت الطريق أمام نشوء نظرية الأدب المهتمة بتفكير الأدب فى نفسه، وفى وَضْعِه الاعتبارى، وفى علائقه ببقيَّة الخِطابات، وفى المقاييس والتجليات التى تجعل من كتابةٍ مَا، أدبًا

والمسألة المُرْبكة فى الموضوع، هى تحديد مفهوم / مفاهيم الأدب فى ضوء التحوُّلات الكثيرة التى عرفها المسار التاريخى لهذا المفهوم بعيدًا عن الخطية والتعاقب، وقريبًا من الانقطاعات والقفزات المتحققة عبر الإبداعات التى شكلتْ مُنْعطفاتٍ فى الأدب العربى وفى الآداب العالمية..

وإذا قَبِلنا مغامرة الاختزال والخُطَية، فسأقول: إن مفاهيم الأدب تأرجحت وتبلورت بأشكال وتفاصيل شتى من خلال مفهومين أساسيين:

١ ـ مفهوم خاضع لِسيَاق كلّ أدب ولشرُوط إنتاجه: منذ القديم وإلى العصور الحديثة، تعرَّض الأدب للاستخدام والتَّسخير من لَدُن القبيلة أو العشيرة أو الأُمة أو الكنيسة أو السلطان، أو الملك، أى من السلطة. وهو تسخير يتزيّا، أحيانًا، بزىّ القواعد الفنية والأخلاقية (عَمود الشعر، احترام الأخلاق الدينية، أو الكلاسيكية فى ق. ١٧بفرنسا، بقواعدها الفنية والأخلاقية)، لكن الحقيقة هى أنها قيود وليست قواعد. ولِحُسْنِ الحظ، فإن تلك القواعد ـ القيود لم تمنع الشعراء العرب القدماء، ولا الكلاسيكيين الفرنسيين من مُجاوزة تلك القيود للإفْضاء بمشاعر وتجارب تكشف الملمح البَوْحى، الذاتي، الذى هو أساس الإبداع الأدبى إلى اليوم.

٢ـ مفهوم يتعدى السياق : وهو الذى تبلور أكثر مع توَافُر شروط تتيح للكاتب والشاعر أن يتحرَّرا مِنْ قيود السلطة وتحايلاتها التَّقعيدية (نشوءُ جمهور قارىء، استقلال ذاتيّ للحقل الثقافى والأدبى، ازدهار صناعة الكتاب، ظهور ونشوء دولة الحق والقانون المحترمة لحقوق المواطن وديمقراطية الصراع). إن هذا المفهوم الذى مهَّدَ له الرومانسيون الألمان، وازدهر فى ق. ١٩ ثم

فـي ق. ٢٠، وبخاصـة مـع تجـارب أساسـية (جويْس، بروست، كافكـــا) والسريالية والطلائع الأدبيـة الحداثيـة المختـلفة، كـان بمثّابة ثـورة قائمة الذات، لأنه جعل الأدب يستنطقُ المسكوتَ عـنه، ويسـتوحي "المناطق" والفضـاءات والأغـوار الـتي أهملها الفكر، ولم تنفذ إليها المصطلحاتُ والمقـولات الحاملة للفلسفة والتحليلات المنطقية، الـعقلانيـــة. ولـــيس مصادفةً أن نُصوصًا أدبية، تخْييليّة، كانت سبّاقة إلى استكشاف مناطق من اللاوعي، ومن متاهات النّفس وتناقضاتها، ومـن الروح وَوَساوسها، وذلك قبل أن ينظر لها سيجموند فرويْد والمهتمّون بالتحليل النّفسي، وهذا مـاجعل باحـثة مَـثل جوليـا كريسـتيفا(*)، تـرى أن تحوُّل مفهوم الأدب، في أوربا، خلال القرن الأخـير، يعـود إلى الـتِقائه بـِ "المسـتحيل". ذلـك أن مُجابهة الأدب لتعقيدات الواقع الاجتماعي ولمـآزق الوعـي وتجـليّات الجـنون، أقـنعتْ الأدب بالتخـلي عـن وظيفـة تجويـد الـلغة والاحتِفال بالإستتيقية وتقديـم الأجوبـة المطَمْئِنَة، لِيَسْـعى إلى تغيير الـمتخيَّل نفسـه لـيجعل مـنه سبيلاً إلى الاقتراب من الحقيقة وتحويل الذات والمجتمع على السواء. ومن ثمّ فإن الأدب، عندها، يَعني ما هـو خـارج الفكـر، لأن الكـتابة الأدبيـة اليوم، وبعد تلك التحولات، إنما تُفتت التّلاحم الظاهِريَّ للتّفكير، وتسعى إلى إبراز المنطق اللاعقلي الكبوت، المعارض للفكر الميتافيزيقي الخامد.

فـي ضـوء الملاحظـات السـالفة، وعـودة إلى الأدب العـربي الحديث الذي يهمنا في هذا الحـوار، أريـد الإلحـاح عـلى أن اخـتلاف مفهـوم الأدب بسبب السياقات (مثلا: انتشار الأمية، وغياب دولة الحق والقانون المنظمة للصراع الديمقراطي، وتبعية الحقل الثقافي للسياسي.. عندنا) لايعـني أن إنتاجاتـنا الأدبيـة الجيـدة تبتعد عمّا يسميه بعض النقاد "الكوني الأدبي" الهادف إلى خلخـلة مركـزية القيـم الأوربيـة، وإلى اسـتنطاق الـذات في تجربة مواجهتها لكل أصناف الرقابة والقمع ولآليات المؤسسة المجتمعية الهادرة لحرية الفرد..

ومـن هـذا المنظور، فـإن الأدب العـربي الحديث بأجناسه المختلفة وعلى امتداد جغرافيا الأقطـار العـربية، يشـكل أدبًا يـتعدى سياقه بالـرغم من انغراسه في شروط اجتماعية ـ سياسية معاكسة لحرية الإبداع التي تَعُدّ المنتج والمتلقي هما المسؤلين عن بلورة الأدب المستحق لاسمه. ولأن معظم الخِطابـات المكوّنـة لثقافتـنا، إنمـا هـي خطابات من لغةٍ مُتخشّبة، وأيديولوجيا تسويغية، تكريسـية، فـإن الـنص الأدبـي العـربي الجيـد يشكل مجالاً للمقاومة بامتياز: إنّه لا يَقصِد تغيير "الواقع" مباشرة، فهذا ـ وَهْمٌ تخلص منه الكاتب العربي عندما عرف كيف يكتب بدون اتّكاء على مسـاندة إيديولوجيـا، أو حِـزْب أو دَوْلـــة، وإنمـا يَقصِـد زَعْزَعةَ مَضْمون مايُسميه كوستاريادس الـتخَيّل الاجـتماعي، أي الأرحـام المولّـدة لقيـم الحـرية والعدالـة والديمقـراطية المقترنـة بـالحوارَ العمومي. من ثمّ، فإن "قواعد" الأدب العربي اليوم، هي نقيض القواعد العسفية التي تحكم المجال الاجتماعي ـ السياسي. إنها قواعد: التجريب، تغيير اللغة الأحادية، حرية التخييل المسعفة على ابتداع عوالم ممكنة تضع موضع تساؤل العوالم القائمة.

هـذه الممارسـة وما تقتضيه من تضحيات، رافقت نشأة الأدب العربي الحديث وما تزال، وهـي الـتي أتـاحتْ بروز أسماء كبيرة لها قيمتُها خارج السياق العربي (نجيب محفوظ، مثلا، لم يَـنجُ مـن الـرقابة والمطـاردة، وغـيره كـثيـــرون)، وهـي ممارسة تطبع مجموع تاريخ كل الآداب والثقافات لكنها (الممارسة ـ المقاومة) السبيل الوحيد لتحويل المتخيَّل، وتحرير الإنسان من القواعد المحافظـة على الدوجماتية، واللاهوتية، والتسخير، وعبادة الماضي. إن المنع، والرقابة والتقنين، والـتقعيد، جزء من سيرورة التحول الكبير في مسيرة الإنسان من المجهول إلى المعلوم، ومن الحِكم الفـردي إلى ديمقـراطية الصـراع؛ ولا أحـد ـ لِحُسْن الحظ ـ يتعلل بتلك القواعد والرقابات المسلطة عـلى الإبـداع ليـتوقف عـن الكـتابة والإنـتاج، لأنـنا نعـي جيدًا أن تاريخ الإبداع وتاريخ الحضارة المشرقة إنما يقوم، أساسًا، ضدَّ التحريمات والرقابات، وضد قوى المحافظة "الماضوية".

(*) انظر مقالها: "أنْ نفكر في الفكر الأدبي" بكتابٍ جماعي عنوانه:

Qù en est la théorie littéraire? Textuel n ° 37, Avril 2000

الترجمـــات

- **ألعاب النظرية ونظرية الألعاب**
(مفهوم اللعبة فى النظرية الأدبية)
تأليف : زولتان فارجا Zoltan Varga

ترجمة: أنور مغيث

- **محاكمة سقراط**

تأليف: أ. ف. ستون I. F. Stone
ترجمة: نسيم مجلى

- **الأدب المهمش فى مصر**
ريشار جاكمون
ترجمة : منى طلبة

ألعاب النظرية ونظرية الألعاب
(مفهوم اللعبة فى النظرية الأدبية)

تأليف : زولتان فارجا Zoltan Varga
ترجمة: أنور مغيث

أولا ـ مبادئ :

1 - مدخل:

يدلُّ تاريخ العلوم الإنسانية فى القرن العشرين على أن لفكرة "اللعبة" أهمية كبرى فى فهم ثقافتنا. وعلى الرغم من وجود محاولات مهمة فى هذا الصدد، قام بها فى الماضى مفكرون مثل أفلاطون وشيلر، فإن مفكرى القرن العشرين هم الذين أعطوا فكرة اللعبة مكانتها الخاصة فى الفكر الإنسانى.. ..لقد فتحت أعمال دو سوسير De Saussure وفتجنشتين Wittgenstein، بوصفها علامة على بداية المنعطف اللغوى للفلسفة، آفاقًا للاهتمام النظرى بالألعاب[1]. كما استُخدمت هذه الأعمال نقاط انطلاق لأبحاث خصبة فى هذا المجال. هذا علاوة على الدراسات الكبرى التى تدور حول دور اللعبة فى الثقافة لدى هويزنجا Huizinga وكايوا Caillois، حتى إننا نجد كل مجال من مجالات العلوم الإنسانية قد ساهم فى إلقاء الضوء على الجوانب المختلفة للعبة، أو قد استفاد من وجهات النظر الجديدة التى نشأت عن دراسة ظاهرة اللعبة.

وهكذا، نجد مثالاً فى علم النفس "بياجيهPiaget، وفينيكوتWinnicott"، وفى التربية والاجتماع "كايوا"، وفى الفلسفة "دريدا Derrida، وهنريو Henriot،ولوفيكLevéque "، وفى علم اللغة بـ "نفينست Benveniste"، وفى علم الجمال "جادامار Gadamar " إلخ.

فى الفترة نفسها، تشكل ميدان جديد مستقل فى مجال الرياضيات، انطلاقا من أعمال فون نيومان Von Neumann. وهذه الأعمال ـ من حيث المبدأ ـ قد صيغت لحل مشكلات الرياضيات التى تعد من الناحية النظرية "ملتبسة"، إلا أن نظرية اللعبة بالمعنى المباشر تحتل اليوم مكانًا مهما خصوصا فى علوم الكومبيوتر، والاقتصاد والسياسى والبيولوجيا؛ إذ سرعان ماتسربت المفاهيم المرتبطة بها مثل: "المصادفة ، إستراتيجية قصوى، محيط بيئى، منافسة، إلخ" إلى العلوم الإنسانية، وأعطتها دفعة جديدة. وتبدو اللعبة اليوم، حاضرة فى كل الحقل الخطابى للمعرفة. ومع تكاثر وجهات النظر حولها، أصبح مفهوم اللعبة شبحا إلى حد ما، أو غولا مفاهيميا يرمز إلى شهية الإنسان الحديث للمعرفة: قليل من هذا، قليل من ذاك، قليل من كل شىء، وكل هذا معا.

فى مثل هذه الظروف، لايكون اقتضاء بعض الصرامة النظرية عائقا أمام التأمل، بل إنه يتيح له الإمكانية الوحيدة ليتفادى الانتقائية الفادحة. وحتى إن كانت دراستنا هنا بعيدة بشكل كبير عن التناول الفلسفى، ينبغى علينا مع ذلك أن نشرع فى إضاءة المفاهيم التى تخص مجال اللعب.

ولعل هذه المهمة تبدو ضرورية جدًا لأن الموضوع الذى يهمنا هنا، وهو العلاقة بين الأدب واللعبة، تحيط به شبهة الاختيار الاعتباطى.

2 - اللعبة موضوعًا للمعرفة وموضوعًا للخطاب :

اللعبة موضوع مثير بالنسبة للخطاب النظرى. إن طرحنا للتساؤل: "كيف نتكلم عن اللعب؟" يفتح أمامنا طريقا مزدوجًا، أو مشروعين للتحليل مختلفين أنطولوجيا: خطابا يتعامل مع الموضوع نفسه أى اللعبة، وخطابا على الخطابmeta - discours يهتم بشروط الكلمة المطروحة على الموضوع. وعلى هذا النحو، يمكننا أن نصوغ مقولات، وأن نهيئ ترتيبات، وأن نجمّع عناصر، وأن نبحث عن الهوية والاختلاف بين كلا المستويين.

وتنطلق التأملات المنهجية التالية من فرضية مؤداها أن هذين المستويين لا يمكن فصلهما، وأنه يمكن صياغة اللعبة نظريا فى يسر، شريطة أن تكون صياغة نظرية تأخذ فى الحسبان عدم انفصال المنهج عن الموضوع والمتن Corpus.

ولكن، لماذا نتخذ كل هذه الاحتياطات؟ في الواقع، إن المحلل - أمام تنوع ظواهر اللعب، وتعدد وجهات النظر للموضوع ما بين تاريخية ونفسية، واجتماعية، وإثنولوجية، وجمالية، إلخ - يجد نفسه في موقف مشابه لموقف سوسير، حيث يسعى، أمام الخليط المتنافر للغة، لأن يستخلص من الفوضى الظاهرة للرسائل مبدًا للتصنيف وموطئًا للوصف[٢].

هذه الغواية البنيوية، التي يصفها بارت عند تحليل النصوص السردية، تتمثل في التصنيف، والبحث عن نموذج عام للألعاب. بل وتتمثل قبل كل شيء في العثور على ملمح أساسي نستطيع انطلاقا منه أن نؤسس " علمًا للعبة"، يمكن أن تجد فيه كل لعبة مكانها، ويمكن لنسق في العمق (غير المرئي) أن يزيل فوضى السطح (المرئية). والحال أن اللعب يقاوم منذ أكثر من قرنين مثل هذه المحاولات.

يدعم هذا المشروع البنيوي، برغم ما به من نزوع اختزالي واضح، فرضيتنا الخاصة بتشكيل موضوع المعرفة؛ إذ لايمكن أن نفحص اللعبة بما هي كذلك. فاللعبة بوصفها موضوعًا للمعرفة لاتوجد بصورة منفصلة عن المشكلات التي تنبثق عنها، وبالتالي لا يوجد علم مستقل للعبة؛ لايوجد خطاب عن اللعبة يمكنه أن يمسك بموضوعه دون إحالة خارجية، أي أن يتناول موضوعه هذا في سياقه الأصلي. ومع ذلك، فنحن نقع من وقت لآخر على دراسات مخصصة للتصنيف الشامل للألعاب، وعلى باحثين يسعون للوصول إلى تعريف نهائي لها. ونرى أبحاثًا مثل أبحاث هويزنجا Huizinga وكايوا Caillois تقودنا في هذا الاتجاه .حول هذه النقطة - بعد جيل ديلوز Gilles Deleuze وفيلكس جاتاري Felix Guattari - علينا أن نلجأ إلى تمييز ممكن بين الفكرة notion والمفهوم concept. هكذا يكون بوسعنا أن نتحدث عن "الفكرة" التي يمكن تعريفها وكأنها موجودة في موسوعة إلهية وخالدة. في هذا العالم الثابت تسود الحقيقة، حقيقة ينبغي الاقتراب منها عبر وسائل تتسم بالدقة أكثر فأكثر، ويتمثل نشاط الباحثين في وصف حالة للأشياء يطلقون عليها "الواقع". ويحتوي مثل هذا النظام " الطبيعي" للأشياء في ذاته على معناه الذي علينا فقط اكتشافه. إن ما يهم هو ما يترتب على مثل هذا التصريح الفلسفي، أي المنطوق والعقيدة بدلا من الفعل أو الحدث الذي يؤدي إلى بزوغ هذا التصريح. في المقابل، يستدعي المفهوم تصورا آخر عن العالم، ويمنح وظيفة مختلفة للبحث الفلسفي. المفاهيم نتاج عمل نظري، هي مبدعة بعناية (وممهورة بتوقيع) من قبل المفكرين. كل مفهوم يحيل إلى مشكلة، أو إلى مشكلات، بدونها لا يكون له معنى[٣].

لا تهدف بالتالي هذه المفاهيم إلى تمثيل وضع للأشياء. كما أنها لا توجد جاهزة، بل على العكس تشارك في عملية صياغة العالم مفاهيميا، وتندمج في بناء ذهني مركب ونظام متفرد للأفكار[٤].

إن عدم الاتفاق الواضح بين هذه الأنماط المختلفة للدراسة، وبين وجهات النظر المختلفة المكنة حول تعريف شامل للعبة[٥]، بالإضافة إلى التأرجح الاصطلاحي بين اللعبة بالمفرد والألعاب بالجمع الموجود في أغلب التحليلات، كل هذا يقتضي تنظيرًا ضروريا لمجال اللعب، على شرط أن يتم الحديث عنه بوصفه موضوعا للمعرفة. وحتى فتجنشتين من جانبه ومن منظور مختلف نوعا ما، لايقول شيئا آخر.. إن استحالة تحديد جوهر مشترك تشارك فيه كل الألعاب، واستحالة أن نجد القاسم المشترك[٦]، وأن نعطي مجموعة مغلقة من المعايير التي تسمح بتمييز كل الألعاب، والألعاب وحدها داخل إطار تعددية الموجودات، هذه هي الموضوعات التي استوقفت فتجنشتين في أبحاثه الفلسفية. ولكي يتخلص فتجنشتين من التعريف بالماهية، قدم مفهومه عن التشابه العائلي الذي يسمح بصياغة مفاهيم عن ظواهر منتشرة كالألعاب: ونحن نرى من خلال الأنماط المختلفة للعلاقات بين الألعاب شبكة معقدة من التشابهات التي تفيض وتتقاطع، تشابهات في التفاصيل أو في الجملة[٧].

كل هذه الملاحظات تحدد طريقا منهجيا للتأملات التالية، وكل دراسة تريد أن تثبت أنه ثمة علاقة وثيقة بين الأدب واللعبة (تكافؤ، تشابه، هوية، علاقة توليدية) عليها أن تفحص هذين المفهومين: الأدب واللعبة. وعلى خلاف تعريف فكرة ما يقتضي هذا الفحص عملا نظريا. وهكذا، عندما نتناول العلاقة بين الأدب واللعبة لن نحتكم إلى فكرة مسبقة ومطلقة عن اللعبة، تكون غير

تاريخية وخالية من كل تنظير، ولكن مهمتنا بالفعل ستكون فحصًا لوظيفة اللعبة ووضعها النظرى بوصفها موضوعًا مفاهيميا لمقاربات شتى خصوصا بنشاط بالغ التعقيد مثل الأدب. وعلى هذا، سوف يكون تحليلنا على مستوى ما ورائى نحاول فيه أن نرسم "جغرافيا للمفاهيم المختلفة المسماة لعبة". أى نعين كل مفهوم للعبة فى إطار الفكر المركب الذى ينتمى إليه، ونقف على علاقاته مع المفاهيم الأخرى، المكونة للإشكالية نفسها. وبهذا نجتاز الخطوة الأولى لمسيرتنا. على أى حال لن نتوقف عند الفصل بين مختلف التناولات (وكذلك مختلف موضوعات المعرفة) بعضها عن بعض، أو عند قابلية الموضوعات المتنوعة للخطاب للقياس.

فى خطوة ثانية، سنحاول الوقوف على صلات القرابة بين مختلف النظريات التى يبزغ فيها مفهوم للعبة. إن مراجعة "آثار النظرية" وتقاطع المشكلات والمناهج المفاهيمية يشير إلى انزلاق، وإلى تغيرات غير متوقعة فى بعض الحجاج الخاص بموضوع اللعبة[٨].

وليس لهذ الموقف النقدى الذى تبنيناه إزاء محاولات تعريف اللعبة أى نية لفرض خطاب على الخطاب يزعم أنه حدسى وعام وطبيعى. بل على العكس، نحن واعون بأننا لانستطيع أن نفلت من العوائق التى بينتها التحليلات المختبرة، وأن علينا أن نأخذ فى الحسبان أن نكون واعين بمسلماتنا الخاصة.

3 - الإشكالية فى الأدب :

وفيما يتعلق بالنظرية الأدبية، اتخذ تطبيق نتائج البحث فى اللعبة ثلاثة اتجاهات أساسية بين دروب كثيرة ممكنة حتى الآن:

أولها: التأسيس لعلاقة توازى بين أنطولوجيا العمل الفنى وأنطولوجيا اللعبة. ونشدد فى هذا الإطار على أن كلا النشاطين يكون بلا قيود، وأنهما مصحوبان بوعى خاص بواقع ثان، مستقل عن واقع الأنشطة الأخرى للحياة الإنسانية، وأنهما يمزجان بين أفكار مثل الحد والحرية والاختراع. ويمكن أن نسمى هذا الاتجاه بالغواية الأيديولوجية.

الاتجاه الثانى: وفيه يميل منظرو الأدب إلى أن كلا من الأدب واللعبة يحكمهما قواعد. إذ يمتد تصور الشعرية لعبة بجذوره إلى النزعة الكلاسيكية. وحسب هذا الاتجاه يكمن الإبداع الفنى فى تجاوز عقبات اللغة، وفى قراءة القواعد الشعرية وإبداع أسلوب شخصى للعب[٩]. فى هذه الغواية المعيارية ينبغى تعلم القواعد التى من شأنها أن تؤسس لعمل جيد الصنع.

الاتجاه الثالث: يمكن أن نتحدث هنا عن الغواية السيكولوجية التى تسعى إلى إسناد وظيفة اللعب نفسها إلى وظيفة للأدب وللقراءة، تؤدى إلى إدماج الطفل فى محيطه الاجتماعى وإلى تسامى رغباته. هذه الطريقة فى إدراك التشابه بين اللعبة والأدب هى محط اهتمام مشترك بين المحلل النفسى وعالم الاجتماع؛ إذ يحاول مفهوم الحاجة إلى القراءة، فى ضوء الأبحاث الخاصة باللعبة، أن يضع الأدب داخل الاقتصاد الشامل للمجتمع الحديث كما يضعه داخل الحياة الفردية للذات[١٠].

وحتى نيسر على القارئ هذا العمل النظرى، يمكن أن نستند إلى مجموعة كبيرة من "النصوص اللاعبة" Ludiques. لدينا من وجهة نظر التاريخية والأمبريقية الكثير من الأمثلة على حضور اللعبة فى الأدب. من جهة، هناك كتب (ولاسيما الحكايات والروايات، ولكن هناك قصائد أيضا) تكون فيها هذه اللعبة أو تلك (واقعية أو خيالية) هى "الموضوع"، أو الأطروحة الصريحة للأعمال[١١]. ومن جهة أخرى، يمكن إدراك اللعبة بوصفها مبدأ مولدًا للعمل، أى بوصفها ممارسة تقود إلى إنتاج النصوص، ويكفى النظر إلى المعارضات الشعرية للتروبادور فى العصور الوسطى، وإلى اللعب البارع بالكلمات فى بلاطات عصر النهضة. وباقترابنا من عصرنا، تتزايد الأمثلة وتتلاقى مع رغبة الجماعة فى أن تؤسس حركات - عبر إبداعها أعمالا فنية - تتجاوز أو بالأحرى تزيح حدود الفن. إن حركات، مثل السريالية والمواقفية(*) situationisme أو جماعة الأوليبو(**) Oulipo،

(*) "الأممية المواقفية"، جماعة تشكلت فى بداية الستينيات من القرن العشرين، بشكل رئيسى فى فرنسا، وأدت دورًا بارزًا فى انتفاضة الشباب عام ١٩٦٨. وتجمع فى عقيدتها بين التحليل الطبقى الماركسى والنزعة=

تعزو إلى اللعبة - لأسباب مختلفة - دورًا مهمًا فى الممارسة الفنية وفى إنتاج الأعمال وفى تحديد أوضاعها الأيديولوجية. وبرغم ذلك، فلن يعرض بحثنا إلا بالكاد للظهور الملموس لمجاز اللعبة فى الأعمال الأدبية. فمما لاشك فيه، أن هذا الموضوع يستحق بالتأكيد تحليلا مستقلا. ولكن الطريقة التى نعرض بها إشكاليتنا تجبرنا على أن نستبعده من الفحص الأمبريقى والتاريخى لهذه النصوص. إن ما يهمنا فى موضوع اللعبة هو الوظيفة التى يعزوها لها بعض المنظرين فى إدارك أداء الأدب بحسبانه مجالاً لإنتاج المعنى.

ما أيسر القول بأن الأدب لعبة كبيرة رائعة، كما يقول هويزنجا على سبيل المثال. وحتى لا نتورط فى مشروع بحثى مترامى الأطراف، وحتى نستطيع كشف الأفق الذى تتلاقى فى إطاره أسئلتنا عن الأدب واللعب، كان من الواجب أن نحدد إشكاليتنا، وأن نقصر السؤال هنا عن مشكلة محددة، وهى: دور مفهوم اللعبة فى إطار تيارين كبيرين فى النظرية الأدبية فى أيامنا، وهما التأويل والتفكيك (أو ما بعد البنيوية الجديدة). ولهذا سوف نقوم بالتركيز على الإستراتيجيات التى يمكن أن يقدمها لنا هذان التياران تجاه النصوص الأدبية مهملين قدر الإمكان تضميناتها الفلسفية.

ثانيا - شذرات من تاريخ استعارة اللعبة فى الفكر الإنساني:

1 - أصوات التاريخ :

يغرينا أحيانا أن نفسر الاستخدام الشائع لمفهوم اللعبة فى الآونة الأخيرة - برغم عمليات الانتفاء النظرى المرتبطة به - بوصفه تجليًا لروح العصر أو عرضًا من أعراض الحقبة التى نعيشها. هذا الاهتمام الكبير بمفهوم اللعبة فى القرن العشرين[١٢]، والذى يتنوع فى غمار سلسلة كبيرة من التناول المجازى إلى الوصف العلمى، يبدو أنه يؤدى دورًا فى وعى الإنسان الحديث بذاته، وفهمه للعالم الذى يحيط به أيضًا. ولكن عند هذا المستوى من التناول، نصطدم مباشرة بتعاليم فرويد التى ترى أن هذا الوعى نفسه ما هو إلا نتيجة لقوى مختلفة وليس أساسًا عميقا للفكر.

إن الإحاطة بأهمية اللعبة فى منظومتنا المعرفية الراهنة تقتضى منا إنجاز تحليل "أركيولوجى" للحداثة، يكون هدفه تحديد موقع اللعبة فى شبكة مفاهيم حقبة تاريخية معينة. ولكن هذه المهمة الكبيرة تخرج عن نطاق بحثنا هنا، لذا سيكون علينا أن نكتفى فقط بالإشارة إلى بعض مسارات الأركيولوجيا التى حددت مستقبل مفهوم اللعبة.

تبدو فكرة اللعبة أداة لنقد الميتافيزيقيا التقليدية، أى لنقد الفكر القائم على مقولات الأصل والغاية والحضور والجوهر. تتوالى جهود الفلاسفة من أجل إعادة كتابة "العمل" العقلى وخلخلة مجاله التقليدى، والعثور على مجال ما يزال بكرًا يمكن من ممارسة الفكر وقد تحرر من القيود القديمة. وقد استطاع الفلاسفة أن يصلوا إلى هذه الغاية باكتشاف مفهوم اللعبة فى الفكر الإنسانى.

ومع ذلك، تساءل بعض هؤلاء الفلاسفة عما إذا كان ما يطلق عليه "هامشية اللعبة" يخلو بالفعل من أى بعد ميتافيزيقى، كما تساءلوا عما إذا كانت اللعبة تقع حقا خارج التعارضات الميتافيزيقية الكبرى، وعما إذا كان مفهوم اللعبة قادرًا حقا على أن يفتح عصرًا معرفيا جديدًا - وربما أيضا عصرًا أخلاقيا جديدًا - فى تاريخ الفكر.

لكى نجيب عن مثل هذه الأسئلة، لايمكن لنا أن نستغنى عن تصنيف التناولات المختلفة للعبة على مر التاريخ. تلك التناولات التى تؤثر صراحة أو ضمنا فى تصورنا للعبة الشائع اليوم.

=التحررية الفوضوية. وأبرز أدبياتها كتاب"مجتمع الفرجة" لجى ديبور Guy Debord، والذى ترجمه للعربية الأستاذ أحمد حسان.

(**) Oulipo كلمة مستحدثة اختصار "Ouvroir de la litérature potentiell" ، وتعنى مختبر الأدب المحتمل، وهى جماعة تكونت فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين، وتحلقت حول الأديب ريمون كونو Raymond Queneau، واهتمت بتوليد المعانى المختلفة من خلال اللعب بالألفاظ والبحث عن موسيقى الكلمات، وفرض مجموعة من التحديات من نوع "لزوم مالايلزم"، ومحاولة تحقيقها، مثل محاولة جورج بيريك Georges Perec كتابة رواية خالية من الحرف المتحرك E أكثر الحروف استخدامًا فى اللغة الفرنسية.

محور هذا التصنيف قد لايتفق مع الحدود العلمية الخاصة بتحليلات اللعبة. ولذا تبنينا معيارًا منهجيا لكي نؤسس تصنيفا علميا لها. فميزنا بين نمطين رئيسيين للخطاب عن اللعبة: الأول يوصف بأنه فينومينولوجي، والثاني تأملي.

ويتعرض الخطاب المسمى بالفينومينولوجي للألعاب "الواقعية" في تعددها العيني. وهدفه هو أن يصف بصورة تفصيلية شاملة هذا التنوع في الألعاب بفضل صياغة تعريف يجمع أهم سماتها الجوهرية. وهذه المهمة تكون في الغالب مصحوبة بتصنيف أو ترتيب للألعاب. وانطلاقا من هذا التصنيف، يمكن لمجال اللعب أن يرتبط بالقطاعات الأخرى في الثقافة والحياة الإنسانية.

الخطاب الثاني، التأملي، يتمثل عمومًا في التخلص من الجانب العيني للألعاب، أو على الأقل اختزاله إلى مجرد بضع سمات مختارة بعناية. وهكذا، بتفريغ مفهوم اللعبة من بعده العيني المحدد يكون المفهوم مهيئًا للقيام بوظيفة خصوصا في بناء نظري صالح للتعامل مع مشكلة متعلقة بشيء آخر مستقل عن الجانب العيني في اللعبة.

هذان النمطان الأساسيان للخطاب عن اللعبة لايوجدان أبدًا منفصلين تمام الانفصال. فهما اتجاهان لايستبعد أحدهما الآخر. ويتحكم في علاقتهما مبدأ هيمنة الواحد منهما على الآخر. وسوف نحاول في الصفحات التالية تقديمهما من خلال فلسفة الفن عند شيلر Schiller (الطريق التأملي)، وأيضا من خلال التناول الحدسي وشبه الطبيعي لدى هويزنجا وكايوا.

وفي النهاية، ينبغي الاعتراف بأن هذا الجزء لن يستهدف تقديم فصلين عرضًا لتاريخ مختصر لاستعارة اللعبة في العلوم الإنسانية فحسب، وإنما يهدف أيضا إلى بلورة تحليلات نقدية لاستخدام مصطلح "اللعبة" عند التأويليين وعند من يدعون بالتفكيكيين.

2 - طريق الفلسفة التأملية:

أعطى القرن العشرون للعبة مكانًا متميزًا من شأنه أن يجعلنا ننسى أن هذه الكلمة كانت - فيما سبق وحتى وقت قريب - تستدعى أمام محكمة العلوم وهي مصحوبة بعدة دلالات سلبية.

كانت اللعبة - بوصفها نقيضًا للجدية والبحث الدءوب عن الحقيقة - تنتمي تقليديا إلى ممارسات السفسطائيين.

هذا ما كان شيلر يعتقده، وهو الذي كان أول من أعطى دورًا مركزيا لمفهوم اللعبة في رسالة نظرية. لقد افتتح شيلر بكتابه "رسائل حول التعليم الجمالي للإنسان"[١٣]، طريقا طويلا ينتصر للعبة في العلوم الإنسانية. ولكي نفهم الوظيفة التي يخصصها لها في فكره، علينا أن نتجنب أي استخدام حدسي لهذه الكلمة. يبين لنا شيلر بوضوح أنه يلجأ إلى مفهوم مثالي ومجرد للعبة. ويتعارض هذا المفهوم المثالي، وبمزيد من التحديد ممثلا في "غريزة اللعب"، مع الموضوعات التافهة التي سميت عبر العصور بهذا الاسم (L.P.219)[*]. لاينبغي لنا هنا أن نتذكر الألعاب المستخدمة في الحياة الواقعية تلك لاترتبط في العادة إلا بموضوعات مادية(L.p.221).

وبالتالي سيكون مستهجنًا نوعًا ما أن نتعامل مع أطروحة شيلر وكأنها بديهية: "فالإنسان لا يلعب بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا حيثما يكون إنسانًا"، و"لا يكون إنسانًا تمامًا إلا حيثما يلعب" (L.p.221). ونستنتج من التحول الحادث في هذه العبارة أن فكرة الإنسان وفكرة اللعب يفترض كل منهما وجود الآخر. وهذا يفضي بنا إلى الحلقة المفرغة لهذا المنطق، اللهم إلا إذا كان هناك تطابق كامل بين المفهومين: ولكن في هذه الحالة، تؤدي سلسلة التحولات إلى مجرد تحصيل حاصل: الإنسان ليس إنسانًا إلا عندما يكون إنسانًا،لا يلعب إلا حيث يلعب. ومع ذلك لا يكون تحصيل الحاصل خلوًا تمامًا من المعنى. إذ يتحدد أساس البناء الفلسفي لشيلر حول تقاطع هذين المفهومين. تتمثل فلسفته في ملء الفجوة التي تركها التصور الثنائي للوجود الإنساني عند كانط في كتابيه الأولين "نقد الفعل الخالص" و"نقد العقل العملي"، وذلك بفضل برهنة شيلر على الوحدة الخفية بين اللعبة والإنسان والجمال. وفي تصور شيلر، تقوم فكرة الإنسان ذاتها بعملية

(*) ما بين القوسين يشير إلى الحروف الأولى من اسم المرجع (والمذكور بالتفصيل في قائمة الهوامش الموجودة في آخر المقال)، ثم رقم الصفحة.

التأليف والتركيب للثنائية الجذرية فى الطبيعة الإنسانية (الوجود الأخلاقى والطبيعى فى آن). ويمكن الوقوف على التحديد المزدوج "للذات" فى الفلسفة المثالية الألمانية من خلال:

أولاً: مفهوم الشخص؛ "الشخص ينبغى له إذن أن يكون أساس ذاته . لنصل إلى فكرة الوجود المطلق المؤسس على ذاته، أى إلى الحرية" (L.P.175)، أى قوانين الكائن الأخلاقى المتخلص من كل تحديد زمانى أو مكانى، من كل سببية والذى هو الشخص وهو ما يتجلى فى الغريزة الصورية L instinct formel. هذه الغريزة الصورية تهدف إلى إلغاء الزمن والتغيرات، وإلى معرفة الواقع انطلاقا من مبادئ قبلية. وموضوع الغريزة الصورية إذا ما بيناه من خلال مبدإ عام، هو الصورة بمعناها الحقيقى والمجازى على السواء؛ إذ تحتوى هذه الكلمة على كل الخصائص الصورية للأشياء ومجمل علاقاتها التفكير (P. 215) .

ثانيًا: المفهوم الذى يحدد الذات هو الحال Zustand ، وهو لا يتوقف وجوده على الشخص وبالتالى لايكون مطلقا.. ولكنه يحدث بوصفه نتيجة (L .p.175). وهكذا يكون الحال دائمًا آنيا وخاضعًا للزمن والتغيرات (المكانية، الزمانية، السببية). ينتمى الحال بوصفه الوجه المقابل للشخص فى مفهوم شيلر عن الذات إلى غريزة أخرى "أسميها حسية (التشديد من عندى) تنبع من وجودنا البدنى ومن طبيعتنا الفيزيائية، ودورها هو حشر الإنسان فى حدود الزمن وتحويله إلى مادة (L.p.183). موضوع الغريزة الحسية هو الحياة التى تشمل كل وجود مادى وكل حضور.

من أجل إعادة الوئام إلى الطبيعة الثنائية للإنسان، يقدم لنا شيلر غريزة ثالثة هى غريزة اللعب. وتتمثل وظيفتها فى السماح بالاتصال بين الغريزتين الأخريين (الصورية والحسية) وفى إعطاء دور دال لمفهوم الجمال فى البنية الأنثروبولوجية للإنسان. موضوع غريزة اللعب - إذن - يسمى صورة حية،ويستخدم هذا المفهوم للتعبير عن كل الخصائص الجمالية للأشياء. وهو بالمعنى الأوسع للكلمة ما يسمى بالجمال (التشديد من عندنا) (L.p.215). الجمال مفهوم خالص للعقل لأن استنتاجه يقوم فقط على مبادئ قبلية. وهو بهذا يتطابق مع مفهوم الإنسان، بوصفه "بحثا" عن الوجود المطلق بواسطة وجود محدد، وعن الوجود المحدد بواسطة وجود مطلق (L.p.205).

فى النظام الذى وضعه شيلر،نجد أن غريزة اللعب، ومن خلالها الفن، هى التى تحقق التركيب التام للعقل مع الحواس، وهى التى تدخل الصورة إلى المادة، وهى التى تظهر ما هو غير زمنى فى الزمن بحسبانه تمثيلا للانهائي،و هى التى تدرك الحقيقة الخالدة فى تعدد المحسوس. ومع أن مثل هذا التأثير المتبادل يتكون لدى شيلر بحسبانه "مستقبلا قطعيا"، ومع أن منشأه يبدو غامضًا، فإن التصالح بين الملكات كافة لديه يظل - بشكل ما - هومنبع الفن فى جدليته.

من الواضح أن شرعية الإستطيقا فى مواجهة الفلسفة والعلوم، وتسويغ الفن بوصفه نشاطًا خاصا للإنسان، هما من الدوافع التى تحرك مسيرة شيلر لتطوير أفكاره عن الفن فى إطار الفلسفة الترانسندتالية (المتعالية) الكانطية. ولأن الفلسفة الكانطية تتأسس على المبادئ القبلية، لم يتمكن شيلر من تحليل الظواهر، أى من تحليل المعطيات البعدية النابعة من ملاحظة الألعاب، والمسماة بالمادية، ومن فحص طريقة أدائها أو بنيتها أو فئاتها. وبسبب هذا النقص، لايشير كتابه إلا لماما وعبر إشارات غامضة إلى صفات للعبة، يمكن لنا انطلاقا منها أن نقيم توازيا بين النشاطين (الفن واللعب)[١٤].

فى نهاية الأمر، يستخدم مفهوم اللعبة، داخل البناء التأملى لدى شيلر فى تأسيس استقلالية مجال الفن،مانحا إياه أسسه الأنثروبولوجية، ومؤكدًا الأطروحة الكانطية عن "المتعة المنزهة عن الغرض".

3 - نحو فينومينولوجيا تقريبية للعبة :

لعبة أم ألعاب؟ ليس هذا سؤالاً يفتقر للأهمية. وتتجلى أهميته فى ذلك التردد والتأرجح، والذى يبديه أغلب المؤلفين الذين تعرضوا لهذا الموضوع. إذا كان التناول التأملى قد بدا أنه يفضل المفرد، فإن التحليل الذى ينطلق من الوقائع الملموسة الواقعية يجدر به بلاشك أن يلتزم بالجمع. من وجهة النظر هذه، يعبر كتاب روجيه كايوا الذى نقدمه فى بحثنا هذا نموذجًا، عن انحياز

مسبق: الألعاب والبشر[15]. يبدو الاهتمام المؤقت بالتعددية على حساب العمومية، التى تعبر الحقب والأمم والثقافات،وكأنه لا مفر منه لكل دراسة تستخدم مفهوم اللعبة مجازا أو نقطة مرجعية، أو موضوعا للمقارنة. وحتى لو تمسكنا بفكرة عن اللعبة قابلة للإدراك حدسيا، فإن هذه الفكرة لاتتحدد إلا بواسطة تعددية اللعب التى تتم على أكثر من مستوى للواقع.

وقبل أن ندلف إلى مهمة تعديد خصائص " الألعاب الواقعية "، وتقديم تعريف هيوزنجا وكايوا، علينا أن نتوقف برهة عند هذه الصفة: "واقعية" .. فماذا نعنى بألعاب واقعية؟ أهى الألعاب العينية التى يمكن ملاحظتها ؟ إنه أمر يفيدنا بعض الشيء. ولكن لو اكتفينا بالنظر إلى الظواهر العينية، يمكن لكل نشاط لعبى أن يبدو عبثيا. فقد يبدو مشهد فيه أفراد يجرون خلف شئ مستدير وعندما يدركونه يركلونه بأقدامهم مشهدًا مجردًا من المعنى من منظور الوقائع القابلة للملاحظة، ولكن عندما نأخذ فى الحسبان قواعد هذا النشاط، والطريقة التى يكون منظما بمقتضاها (والتى لا تكون على الإطلاق مثل قواعد النظام العينى وطريقته) ننفتح على آفاق جديدة للتأمل: إن التعقيد البادى فى هذا الكيان، وتغاير عناصره المكونة لايخضعان بالضرورة إلى المقولات الأنطولوجية التقليدية. والتخلى عن المشروع الوهمى الرامي إلى مشاهدة خالصة فى مجال اللعب[16]، يقودنا إلى إمكانية تأسيس فينومينولوجيا اللعب. علينا أولا، لكى لانخلط التناول الذى نقدمه هنا مع الحركة الفلسفية، أن نحدد ما نعنيه بكلمة "فينومينولوجيا". لقد تم استعارة هذا المصطلح لتحديد خطاب مزدوج يتضمن من جانب، الوصف البنيوى لمجموعة من الوقائع العينية (طريقة إجراء جرد)، ومن جانب آخر، دمج هذه الوقائع فى نسق تفسيرى يعطيها معنى، ويجعلها ذات دلالة. هاتان العمليتان متكاملتان، وهما يتحدان فى كل. وكما رأينا من قبل، تبدأ مهمة التصنيف والتعريف على مستوى اللغة والتى تمثل هى الأخرى جزءًا من الواقع الملاحظ لدى أشباه الفينومينولوجيين. وربما لا نجد تحليلا للعبة إلا وهو مستعين بمختلف المستويات السيمانطيقية لهذا المصطلح. إن المقارنة بين المترادفات فى مختلف اللغات، وفحص انحرافات المعنى بين اللغات، وإدراك المعنى المجازى والاستعارات الشائعة،كل هذا يشير إلى الاتجاهات الرئيسية للبحث فى اللعبة.

وأشهر ممثلين لهذا الاتجاه هما بلاشك يوهان هويزنجا وروجيه كايوا. فمن النادر أن نجد كتابًا فى هذا المجال لايرجع إلى أعمالهما. وتلتقى أكثر الدراسات عن اللعبة ـ برغم الاختلافات الشديدة المحبطة ـ حول عدد قليل من الأطروحات التى يسلمان بها بوصفها نقطة انطلاق للأبحاث الخاصة بكل واحد منهما. ويعزى إلى هذين المؤلفين الفضل فى تلخيص هذه الأطروحات فى صورة جامعة.

وهكذا، يعرف هويزنجا اللعبة فى كتابه "الإنسان اللاعب Homo Ludens"[17]، بوصفها فعلا حرا يتم الشعور به بحسبانه "خياليا Fictif ويوجد خارج الحياة الجارية، وقادرا برغم كل ذلك على أن يستغرق اللاعب تماما. إنه فعل متخلص من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة، فعل ينجز فى زمان ومكان محددين قصدًا، ويجرى فى نظام وفق قواعد محددة، ويستدعى فى الحياة علاقات بين مجموعات تحيط نفسها بالسر طواعية"[18]. وبالرغم من أن كايوا يصف هذا التعريف بأنه مفرط فى الاتساع، ومفرط فى الضيق فى آن (JH. P. 33)، فإنه بدوره يستخدم تقريبًا كل هذه العناصر فى تعريف اللعبة. فاللعب لديه هو "نشاط":

أ ـ حر: لايجبر عليه اللاعب، وإلا فقد فى الحال طبيعته.
ب ـ منفصل : أى قائم فى حدود للزمان والمكان محددة ومثبتة سلفًا.
ج ـ غير مؤكد: حيث إن المسار لايكون محددًا ولا النتيجة معروفة مسبقًا.
د ـ غير منتج: لايخلق ثروات ولا عناصر جديدة من أى نوع.
هـ ـ مقنن: خاضع لأعراف تعطل عمل القوانين العادية وتقيم تشريعًا جديدًا مؤقتًا هو وحده الذى يعتد به.
و ـ خيالى : مقرون بوعى خاص بواقع بديل، أو مقرون باللاواقع فى مقابل واقع الحياة الجارية (JH, PP. 42. 43).

علـى الـرغم مـن أن هذه المعايير متنافرة، فإن هناك عملية عامة قائمة على البدائل تخترق كل هـذه الـتعريفات المختلفة. فى المقام الأول، هناك عالم قائم بذاته، مستقل له زمنه الخاص ومكانه الخـاص، قواعـده تـتعارض مـع "الحيـاة الجاريـة" و مـع قواعدهـا وعقلانيتها. إن سياق اللعبة ومجانيتها، يضـعانها خـارج مجـال السببية العاديـة. وفـى جميـع الأحـوال، يفترض عالم اللعبة مقابله. إنه بشكل ما صورة منعكسة mise en abime لهذا العالم الموجود سلفا، والذى يحمل هذه الأسماء الرهيبة (الحياة الجارية، الحياة اليومية، الواقع، إلخ)، والذى يمكنه أيضًا أن يقطع هذا "التشريع الجديد"، للعبة فى أى لحظة[١٩].

وفى المقام الثانى، وبما أن اللعبة نشاط، فهى تحتاج إلى عامـلactant، أو إلى "فاعلها". ويتسم اللاعـب نفسـه بوعـى مزدوج[٢٠]، لأنه يقبل قوانين عالم اللعب دون أن يراجع اعتباطيتها، ولكنه أيضـا لا ينسـى خاصيتها العابرة. إن الجدية بمفهومها التقليدى تتم فى النهاية الازدواج الكامن فى العناصر الأساسية المعروفة "باللعبة". إن الاستخدام المزدوج لهذا المصطلح يميز تحليلات اللعبة، مدعمـا ازدواجيـة وعـى اللاعـب، وفـى الوقـت نفسه يدعم التعارض القائم بين عالم اللعب وعالم الحيـاة اليوميـة. يعـرف اللاعب أن مايقوم به ليس "جادا" (ومستبعد من التقييم العادى للأفعال) ولكن عليه أن يأخذه مأخذ الجدّ وإلا أصبحت اللعبة مزيفة فى الحال.

فـى الأبحـاث شـبه الظاهـراتية لهويـزنجا وكـايوا، يرتبط تعريف اللعبة وفحص طريقة أدائها وصيغة وجودهـا، أى باختصـار يرتـبط السـؤال عـن الكيفية بسؤال آخر: سؤال "لماذا؟". يشكل الـبحث فـى أصـل اللعـبة وعلاقـتها بالثقافة وموقعها فى مجمل الأنشطة الإنسانية خطابًا شارحًا لـنهج هـؤلاء المؤلفـين. وحتى إذا كانت "اللعبة لامعنى لها إلا هى نفسها" (JH, P. 38)، فبتبنى وجهة نظر الأنثروبولوجيا الثقافية أو علم النفس الاجتماعى، تصبح مثل هذه الإجابات بديهيا غير كافية.

ينـبغى للعـبة أن تحـتل مكانهـا فـى الاقتصـاد العـام للحياة الإنسانية، ومع ذلك لايمكن أن تختزل إلى مجرد كونها وظيفة لنظام عقلاني. هذا على الأقل هو موقف هويزنجا الذى يَعُدُّ اللعبة منـبع الحضـارة. فهـو يـرى أن الـلعب بشـكل مـا يسـبق الـثقافة. لقد حاول هويزنجا من خلال استعراضه للمجالات المختلفة للحضارة ومؤسساتها أن يثبت أصلها اللعبى المشترك (قانون، علم، فلسفة، شعر، فن، حتى الحرب)." فكتابه ليس دراسة عن اللعبة، ولكنه بحث عن خصوبة روح اللعب فى مجال الثقافة. وبشكل أكثر دقة، هو بحث عن تلك الروح التى تسيطر على نوع خاص من اللعب: ألعاب التسابق المقنن" (JH, P. 32). هذا مايقوله كايوا عن زميله.

أما فيما يخص كايوا، فإنه يحاول أن يتناول ظاهرة اللعب من منظور علم الاجتماع، بالإضافة إلى بعـض الجوانـب الـتى تنـتمى إلى عِـلم الإنسان وعلم النفس. وفى منظور كايوا، تشكل الألعاب الموصـوفة والمصـنفة سـلفا سـطحًا قـابلا للملاحظة. وهى فى الواقع محكومة بواسطة بعض الغرائز القوية. وهى تلبى حاجات نابعة من الطبيعة الإنسانية ومن حياة الجماعات البشرية. الألعاب هى "تـرجمات" لاتجاهـات نفسـية ـ اجـتماعية[٢١]. هـنا فقـط، وفى هذا الإطار، يمكن "للألعاب أن تشكل بالفعل عوامل مهـمة للحضارة" [JH,P.15].

ثالثا ـ مفهوم اللعبة عند جادامار.

1 - اللعبة خيط موجه للتفسير الأنطولوجي:

نعـرض الآن لتحليـلين لمفهـوم اللعـبة قدمهما جادامار، يندرجان فى مشروع ثقافى كبير، أو يـندرجان بالأحـرى فـى إطار تعريف لصيغـــة وجود العمل الفنـــى. وكل تحليل منهما يـأتى فـى سـياق مختـلف: فهـو فـى كتابه "الحقيقة والمنهج" ١٩٦٠، يرد الاعتبار لوحدة العمل الفنى بمستوياته التى يحددها الوعى الجمالى. أما فى كتابه تجلى الجميل ١٩٧٤)[٢٢]، فهو يحتفظ بمفهـوم كـلى عن الفن يتخطى كلا من الفن الكلاسيكى والفن الحديث. وبرغم اختلاف سياق كلا التحليلين تظل حجج جادامار تقريبا هى هى.

لماذا اللعبة ؟ ما النوايا النظرية التى تقود الفيلسوف الألمانى إلى إقامة مثل هذا التوازى بين الفن والـلعب أى بين ظاهرتين فى الحياة الإنسانية تبدوان لأول وهلة شديدتى الاختلاف؟ إن اختياره

ليس عرضيا. فهو أولاً ينتمى إلى تراث إستطيقى طويل يسوده اسما كانط وشيلر. وهذا الأخير كان عمليا هو أول مفكر - من الناحية العملية - يعزو إلى اللعبة قوة تفسيرية، وذلك فى إطار محاولته لتحديد وظيفة الفن. وفى رسائله حول التعليم الجمالى للإنسان (والتى ظهرت عام ١٧٩٤) بعد أربعه سنوات من صدور كتاب كانط "نقد ملكة الحكم"، يواجه مشكلة مشروعية الفن، وهى المشكلة التى يعيد جادامار تناولها فى "تجلى الجميل". ويظهر لنا من خلال عملى شيلر وجادامار، والمنهج المتبع فيهما عدة تشابهات بينهما سواء فى بلورة الموضوع (اللعبة أساس أنثروبولوجى للفن) أو فى الاستنتاجات (استقلالية مجال الفن)، كما سنرى فيما بعد.

ولو تعجلنا بإحدى أطروحاتنا حول تحليل جادامار، لقلنا إننا نلاحظ أنه، إلى جانب الدوافع التاريخية، كانت لديه أسباب منهجية فى اختيار مفهوم اللعبة لتفسير الفن. واللعبة فى تصوره هى جزء من نظام الأدلة، وأهميتها فى ذاتها قليلة. إن الطريقة التى يُبرز من خلالها جادامار نقاط التقارب بين اللعبة والفن تأخذ شكل الاكتشاف العلمى الذى يحيل بدوره إلى الحكاية الكلاسيكية الغربية (صياغة لغز والوصول إلى حله)[٢٣].

وبرغم ذلك لا يتعلق الأمر "باكتشاف" حقيقى؛ لأن الراوى يقدم لنا لغزًا، بالنسبة له، محلولا مسبقا. وعندما يشرع جادامار فى البحث عن صيغة وجود العمل الفنى، يعرف مسبقا سمات المفهوم الذى سيعثر عليه.

وفى كتاب الحقيقة والمنهج لجادامار، يتبين لنا على أفضل وجه أن اللعبة ليس لها سوى أهمية ثانوية فى تحليل جادامار للفن. وفى هذا يكون عنوان الفصل الأول للجزء الثانى من كتاب الحقيقة والمنهج (أنطولوجيا العمل الفنى ودلالته) بالغ الإيحاء: "اللعبة خطا موجها للتفسير الأنطولوجى" (VM,119)، إذ يبادر جادامار بالتصريح فى العبارات الأولى لهذا الفصل بأنه يريد الحديث عن "اللعبة فى إطار تجربة الفن". ويشهد مثل هذا التراوح الاصطلاحى ، أيضا، على أن مشكلة العلاقة بين الفن واللعبة قد وجدت حلها سلفا منذ البداية.

ولهذا، أمكن لجادامار أن يتحدث بلا تمييز عن "اللعبة"، وفى موقع آخر عن "الخاصية اللعبية للعمل الفني"، ثم عن "لعبة الفن"، و"اللعبة التى تُنتج فى الفن" أو "ألعاب الفن". وبالتالى إذا أخذنا فى الحسبان النتائج النظرية لهذا الحديث لوجدنا أن الأمر ليس سيان بميل أن يريد إظهار خاصية اللعب فى الفن أو أن يريد إثبات أن الفن فى جوهره هو لعبة. أنحن هنا إزاء تماثل أم تطابق؟ هنا نجد لجوءا دائما للاستعارة يخترق كل المجال النظرى فى تحليلات جادامار عن اللعبة (وخصوصًا فى الحقيقة والمنهج). وبرغم ذلك، فإن هذه العملية والتى من شأنها أن تبلور مفاهيم وإشكاليات جديدة، لم تفتح بشكل حقيقى مسارات لعلاقة خصبة ذهنيا بين اللعبة والفن لدى المفكر الهرمينوطيقى. هنا نجد مفهومًا جنينيا للفن يهيمن على هذه الاستعارة ويخلق هوية مشوشة بين اللعبة والفن. وتسمح لــه هذه الهوية التقريبية بأن يغير اتجاهه بشكل خفى بين عنصرى الاستعارة، وأن يعدد الملامح المميزة لمفهومه عن العمل الفني.

ويكفل مثل هذا التناول، علاوة على مزاياه المنهجية، ثلاث مزايا أخرى على الأقل نعرضها هنا بشكل مختصر:

فى المقام الأول يمكن لجادامار، تحت مسوغ تحليل مفهوم اللعبة أن يؤسس تصوره للعمل الفنى على قواعد أنثروبولوجية[٢٤]. فإذا كان الفن مثله مثل اللعب سمة من سمات الطبيعة الإنسانية فهو مسوِّغ فى الحال. وعلاوة على ذلك، تكون صلاحيته كونية بما أنه يمتد إلى مجمل النوع الإنسانى، ويصل بذلك إلى درجة من درجات الضرورة. إن استخدام وجهة النظر الإنسانية، الكونية، أى وجهة نظر "الإنسان"، موجود فى كل حجج جادامار، كما نجده بخصوص مسألة الذات فى الفن (وبالتالى فى اللعب).

وفى المقام الثاني، فى أعقاب "اكتشاف" القواعد الأنثروبولوجية المشتركة بين الفن واللعب، يرث الفن استقلال اللعبة عن "واقع" خارجى بالنسبة لها.. هذه الاستقلالية لمجال الفن نجد صداها فى الأعمال المعروفة لشيلر وكانط.

فى المقام الثالث، تفترض الهوية الباطنة بين الفن واللعب أن هناك نمرذجًا مسبقًا Prototype لكل فن، مما يسمح لجادامار ـ من جانب ـ أن يتحدث بشكل شامل عن ممارسات فنية تبدو متنافرة مثل الرقص أو الموسيقى أو المسرح أو الأدب أو الفن التشكيلي، ويسمح له من جانب آخر أن يدرج الوظائف المتنوعة تاريخيا فى مفهوم للفن عابر للتاريخ، وبهذا، يحفظ لـه كونيته وعموميته.

2 - سمات اللعبة :

(أ) تقليد متبع :

ينطوى وصف الملامح المميزة للعبة عند جادامار على أى عنصر جديد بالنسبة للمقاربات التى سبق عرضها. علاوة على أن جادامار، بخلطه التناول التأملى لشيلر مع الوصف الظاهراتى لهويزنجا وكايوا، يلتقى فى تحليلاته مع هذين التقليدين الشائعين فى تحليل اللعبة. فمن الواضح أن مفهوم اللعبة بوصفها وسيلة مفاهيمية يستخدم عنده من أجل طرح مشكلة مشروعية الفن واستقلاليته. ومن جانب آخر يبلور جادامار هذا المفهوم انطلاقا من بعض المعطيات المختارة بعناية والمسماة ظاهراتية.

و تتوافق النتائج النظرية لاختياره مع النتائج التى تميز بها التقليدان المذكوران فى وصف اللعبة. إن استقلالية اللعبة والفن تؤدى، كما هو الحال عند كانط وشيلر، إلى تساميهما Transcendalisation الضرورى. ويكون الفن (واللعبة) بالتالى مقطوع الأوصال بالسببية والغائية، وخارجًا من كل علاقة سيكولوجية واجتماعية، مكتسبًا بذلك قيمة مطلقة ومهيمنة، مساوية للقيم الأخلاقية والدينية فى الحقب السابقة. بهذه العملية، يصبح الفن أحد أهم منابع إنتاج المعنى فى المجتمع الحديث.

ومن جانب آخر يبدو أن جادامار بانطلاقه من بعض المسلمات الظاهراتية، قد أهمل مشكلة العلاقة بين الموضوع والمضمون والمنهج، لأنه "إذا كان الموضوع هنا" فإنه يمكننا أن ندركه حدسيا. ومثل هذه الطريقة فى تناول الأمر تعطى لتحليله هيئة شبه طبيعية تتعارض فى الغالب مع السمة التأملية لطريقته فى التدليل.

(ب) اللعبة : فى خدمة نقد الوعى الجمالى :

هناك نصوص جادامار التى يعالج فيها مسألة اللعبة. وهذا يعنى أن مفكرنا يصوغ أطروحاته فى مواجهة المواقف المعارضة. وهكذا، فالرأى المعاكس يتسم دائما بطابع رد الفعل الذى يوجه بشكل ما برهنته علىالوعى الجمالي. وفى إطار رفض هذا التصور لصيغة وجود الفن، نجد كل الموضوعات الكبرى لعلم الجمال عند جادامار. يتجه نقد الوعى الجمالى عند جادامار إلى نظريتين نابعتين من الفلسفة. النقطة الإستراتيجية الأولى هى منزلة الذات ودورها فى صيغة وجود العمل الفني. وهنا يضع جادامار الذات الديكارتية موضع تساؤل، والتى هى فى آن الأصل والمصير النهائى لكل معنى. هذه الذات الجوهرية ـ والتى هى أيضا الذات الظافرة فى عصر التنوير ـ تتحدد فى أساسها من خلال مجموعة مغلقة من الماهيات. مثل هذا التصور عن الذات يحدد بالضرورة مقام العمل الفني. فاللقاء مع العمل الفنى ينجز دائما بالنسبة لذات متشكلة تتصور العمل الفنى بحسبانه موضوعًا لفعلها فى المعرفة والاستمتاع، إلخ.

هناك إذن نية واضحة لإزاحة الذات وتخليصها من الطابع السيكولوجى الجوهرى الذى يهيمن على تحليل جادامار للعبة. "من المؤكد أنه يمكننا أن نميز اللعبة نفسها من سلوك يلعب ." (VM, p.19). يبدأ جادامار بطرح مسلمة "أولوية اللعبة على وعى اللاعب" (VM. P. 122). وللوصول إلى ذلك يلجأ جادامار إلى نفس التقنية التى غالبا ما استعملها هيدجر: فعلى غرار أستاذه، يلاحظ الظواهر التى تتجلى على مستوى اللغة، ويرصد "الحقيقة" الموجودة فى اللغة. إذ ينطلق الفحص السيمانطيقى لمصطلح اللعبة لديه من استخداماتها الاستعارية ومن المقولة النحوية عن المعنى الوسيط Mediate:لا تقتضى صيغة وجود اللعبة أن تكون هناك ذات تسلك بصورة لاعبة لكى تُلعَب اللعبة. إن المعنى الخاضر للعبة: هو المعنى الوسيط. ولهذا نقول على سبيل المثال: إن شيئا ما "يُلعَّب" فى المكان وفى اللحظة التى يكون فيها

شئ ما "موضوعًا للعب" أى يكون "محل رهان". (VM. P. 122)[٢٥]. فبالنسبة لجادامار وانطلاقا من إزاحة الذات "بالنسبة للغة، ليست ذات اللعب الحقيقية هى التى تقوم باللعب إلى جانب أنشطة أخرى بل هى اللعبة نفسها" (P. 122)، وانطلاقا من معناها الوسيط تظهر اللعبة فى طبيعتها الأصلية و"يمكن عدُّها حقا نموذجًا أوليا Prototype للفن"(p.123).

(ج) نحو استقلال الفن : اللعبة بوصفها تمثيلاً ذاتيا :

وتدور النقطة الثانية المحورية فى نقد جادامار حول مفهوم التمثيل. إذ يطوره جادامار من خلال فكرته الخاصة عن المحاكاة والتى يعزو فيها للعبة وظيفة مهمة. فقد منحه مفهوم اللعبة بوصفها تمثيلاً ذاتيا (Darstellung) الفرصة لكى يؤسس استقلالية الفن وخصوصيته.

إن اللعبة المتخلصة من ذاتية اللاعبين هى فى منظور جادامار "نظام لحركة الذهاب والإياب للعبة تنتج نفسها بنفسها " (p. 122). واللعبة المدركة بهذا الشكل لاتكون متخلصة فحسب من كل غائية وقصدية وجهد[٢٦]، وإنما أيضا لم تعد تقاس على عالم يسبقها. وبالتالى، فاللعبة (والفن بالتأكيد) هى شيء مستقل ومغلق على ذاته، وبوصفها كذلك لاتقبل أى مقارنة مع الواقع، حيث تُعَدُّ مقياسًا سريا لكل تشابه فى عملية المحاكاة (p. 130). ولم تعد مهمتها هى تمثيل شيء موجود مسبقا فى "العالم الواقعي"، ولكنها تجد غايتها فى ذاتها، فى تنفيذ حركة اللعب نفسها.

استقلالية المجال الذى يشكله اللعب تتجلى من خلال انفصاله فى الزمان والمكان: ".. . إن المجال المتاح لحركة اللعبة ليس مجرد مكان مبهم يفسح لفاعلية اللعبة، وإنما هو حقل محدد ومخصص لهذه الحركة. فاللعبة الإنسانية تقتضى ملعبها "(p. 125).

إن الاتجاهين الأساسيين فى نقد جادامار يستهدفان إزاحة ذات اللعب وتأكيد استقلالية مجال اللعبة، ولكنهما يتقاطعان فى إطار الحجة التقليدية الخاصة بمشكلة الجد واللعب. هناك بالتأكيد " علاقة جوهرية بالجد، علاقة تميز اللعب " ولكن، طبقا لجادامار، يمكننا أن نتحدث على الأقل عن مستويين لما هو جدى: مستوى عالم الأهداف أو مستوى الجد المقدس. " ففى سلوك اللعب لاتختفى ببساطة ، كل الأهداف التى تحدد الوجود النشيط والبصير تماما، لكنها توجد معلقة بصورة فريدة. إن من يلعب يعرف أن اللعبة ليست إلا لعبة لأنها موجودة فى عالم تحدده جدية الأهداف. وهو يعرف ذلك ولكنه لايفكر قط فى هذه العلاقة مع الجد" (p. 119). فى المقابل، نجد أن "اللعبة تتضمن جدية خصوصا بها"(P. 119)، جدية لاينبغى انتهاكها وإلا فسدت اللعبة.

ومثل هذا الوضع المزدوج للجدية يسمح لجادامار أن يستفيد من نظرية الوعى المزدوج للاعب، وبأن يعيد تناول موضوع الذات. فإذا كانت الذات الفاعلة للعبة هى اللعبة نفسها، فعلى اللاعب إذن أن يفقد جزئيا ذاتيته الكلية، كما يكتسب مشاهد اللعبة ـ وبالتوازى ـ أهمية كبرى، فنشاطه يصبح مكافئا لنشاط اللاعب: وفى الحالتين يتعلق الأمر هنا بالمشاركة.

وكان على جادامار ـ للتأكيد على طبيعة الفن فى أساسها المتواصل ـ أن يحتفظ بمفهوم معين للذات يدمجه فى فكره. وهكذا يبدو أن مُشاهد اللعبة فى نسق جادامار كأنه يملأ المكان الذى خلا برحيل الذات المهيمنة فى الفلسفة الغربية. ودور هذا المشاهد لايقتصر فقط على نقد العلاقة بين الذات والموضوع، ولكنه يؤدى بنا إلى الحجة الحاسمة فى التأمل العقلى للفلسفة الألمانية: أى إلى تصور اللعبة بوصفها تمثيلا ذاتيا وإلى تحولها إلى عمل فنى Oeuvre[٢٧].

وتشكل هذه المفاهيم الثلاثة (تمثيل، عمل، تحول) بالفعل مجالاً منطقيا لبناء نظرية فى الفن تقوم أساسًا على إعادة تفسير الأطروحة القديمة عن المحاكاة.

(د) نظرية المحاكاة بعد إعادة صياغتها :

تقودنا مجموعة من الخطوات المنطقية ـ نظريا ـ من مفهوم اللعبة إلى العمل الفنى بوصفه تجليًا للحقيقة. فى المقام الأول، كما رأينا من قبل، يبدأ جادامار بمسلمة هى أن "اللعبة تكتفى فعليا بأن تقدم نفسها بوصفها تمثيلا. فنمط وجودها إذن هو تمثيل للذات" (p. 126). ثم يلاحظ "أن هناك شيئًا يتم تمثيله هنا وهو على الأقل حركة اللعبة نفسها" (AB. P. 45). وفى المقام الثانى يولج

جادامار نظرية التحول فى العمل الفنى: " إن المتغير الذى من خلاله يصل اللعب الإنسانى إلى اكتماله، هو صيرروته إلى فن، وهو ما أطلق عليه التحول إلى العمل الفنى" (VM. p. 128). فى الواقع، يتسم الفكر هنا بطابع مزدوج نجده فى برهان جادامار: فمن جانب، مفهوم العمل الفنى Gebilde يضمن وحدة المعنى الذى يراد تمثيله فى لعبة الفن، كما يضمن انفصال هذا المعنى عن الفعل التمثيلى للاعبين. "اللعبة عمل، هذه الأطروحة تعنى أنه: برغم الضرورة التى تقتضى اللعب تكون اللعبة وحدة كلية ذات معنى، وبوصفها كذلك يمكن إعادتها ويمكنها أن تفصح عن المعنى الخاص بها "(p.135). من جانب آخر، يصبح مفهوم التحول أو المسخ تهيئة أو تمهيداً أنطولوجيا وأبستمولوجيا لاستعادة تصور الفن بوصفه محاكاة. يستهدف مفهوم التحول - إذن - تحديد سمات صيغة الوجود، المستقل والأعلى، لما أطلقنا عليه عملاً. إن مفهوم التحول هذا يسمح لما نسميه واقعا بأن يحدد نفسه بحسبانه غير المتحول، كما يسمح للفن بأن يحدد نفسه بوصفه إلغاءً يولج هذا الواقع فى الحقيقة (p.131)[٢٨].

إن ما هو ممثل فى"لعبة الفن" ليس شيئا موجودا بشكل مستقل، وبهذا تكون محاكاة الفن - بعد أفلاطون - ليست تقليدا من درجة دنيا، بل على العكس، إذ لا يصل الشيء إلى وجوده الحقيقى إلا بتحوله فى محاكاة الفن. إن تصور المحاكاة بهذا المعنى يجعلها عملية انتقال من الواقع إلى الحقيقة. وفى النهاية نجد أن هناك عملية إضافية تندرج فى إطار مفهوم جادامار عن المحاكاة، ألا وهى التعرف anamnesis[٢٩]. ومع مفهوم التعرف يكمل جادامار دائرة حججه وينجز مهمة تأسيس صيغة وجود العمل الفنى على مفهوم اللعبة. إن التمثيل الفنى فى العمل الفنى هو عبارة عن تعرف يتميز بكونه معرفة حقيقية بالجوهر(p.133) . "ماتتعرف عليه فى لعبة الفن هو وحده الحقيقة(p.135) ". وهو ما يتم بشكل متواز مع عملية التمثيل الفنى ذاتها.

3 - المعرفة والنظام :

مع شلايرماخر حدث تغيير فى تاريخ الهرمينوطيقا. فالهرمينوطيقا التى كانت حتى هذه اللحظة فن التفسير "المادى" للنصوص المكتوبة، قد أصبحت من بعده هى النظرية العامة للفهم الإنسانى. وبالتالى، فليس المهم هو النص فى تفرده ولكن المهم هو فعل الفهم. ففى عمل جادامار لا تعد الفلسفة الهرمينوطيقية (الموجودة عنوانا تحتيا لكتاب الحقيقة والمنهج)علم جمال (نظرية فى الفن) بالمعنى المحدد. إنها بالتاكيد تعزو لخبرة الفن دورًا كشفيا heuristique (من باب الاكتشاف) فى كلية الفهم الهرمينوطيقى للنص. ولكن هذه الخبرة لن يكون لها امتياز خاص، فهى واحدة من بين تجليات أخرى للخبرة الهرمينوطيقية، فى عالم يكون فيه التفسير هو العلاقة المعممة مع العالم. ففى منظور المؤول العالم يتآلف: ونحن دائما فى قلب فعل الفهم نفسه.

والفن بوصفه مثالا eidos لكل معرفة يصبح نموذجا مسبقا "لكينونتنا فى العالم ". وكما رأينا من قبل تذعن بنية العالم - فى منظور جادامار - لمهمة المؤول. إن الهرمينوطيقا تنطلق من مسلمة أن هناك سطحا هو فى آن معقول ولايمكن النفاذ إليه (غير قابل للفهم). وللوصول إلى معنى هذا السطح) ينبغى العثور على المعقول خلف ما لايمكن النفاذ إليه. ينبغى بذل مجهود، والاستغراق فى منطق العمل ذاته، أى ينبغى التفسير.

للوهلة الأولى يبدو غريبا أن يلتزم المؤول (بالمعنى الحديث للكلمة) بمهمة أنطولوجية تتعلق بتحديد العمل الفنى، أو بتعبير جادامار"صيغة وجود العمل الفنى". تتعلق الهرمينوطيقا بالمعرفة (كيف يمكن الوصول إلى المعرفة؟ كيف يمكن الحصول على معنى؟)؛ إنها فرع من الإبستمولوجيا. وبرغم ذلك، فإن اهتمامات جادامار تنصب على الأشياء "الفهم يعنى أولا الاتفاق على الشيء". أما بمعنى إبراز رأى الآخر وفهمه كما هو، فهذا يأتى فى مستوى ثانوى. يظل أول الشروط الهرمينوطيقية إذن هو فهم الشيء، مع الوعى بأن الأمر يتعلق بالشيء نفسه[٣٠] .

هذا الثبات للأشياء الذى يقع عند أساس كل فهم،يحظى بأهمية كبيرة عند جادامار الذى يرجع بهذا الفهم إلى الأطروحة الأفلاطونية عن التعرف anamnesis. كان على جادامار أن يعى مسار الفهم، فلا يترك الانتقال من عدم المعرفة إلى المعرفة غامضًا كما فعل أفلاطون. ولذا فهو يقوم إذن بوصف هذا المسار تقريبًا على طريقة علوم الإدراك الحديثة،[٣١] حيث نصعد من تصورات

افتراضية مقبولة حتى تَحَوُّلها إلى تصورات زائفة بواسطة تصورات جديدة من أجل إعادة بناء المعنى.

وفي حين لا ترتبط هذه الفاعلية بأى كيان أنطولوجى فى علوم الإدراك، نجدها عند جادامار ضامنة لوحدة المعنى. إن الأشياء ذاتها هى التى تنبثق مما وراء النص. وبالتالى، إذا كان هناك أى أساس أنطولوجى فى عالم نريد معرفته، فإن المعرفة تتحول بالضرورة إلى مسار للتعلم والتعليم، كما يوضح ذلك جيدا مثال أفلاطون فى محاورة ثيتيتوس.

4- الأدب فى إطار اللعبة:

ما نتائج هذا الموقف النظرى تجاه النصوص المسماة بالنصوص الأدبية[٣٢]؟

أولاً: إن تثبيت نقطة الانطلاق من "الحقيقة" يقصر الأدب على الأدب الجيد. يختزل جادامار (مثله مثل هيدجر) كل موقف للتلقى إلى لقاء مع عمل جيد الصنع، أى مع عمل فنى قد حاز على القيمة سلفا. وهكذا، فإن المهمة المعيارية للنقد تجد نفسها مستبعدة من دائرة اختصاص المفسر.

ثانيا: إذا كان للنص دائمًا حقيقته، فإن المتلقى أو المستقبل سيكون مضطرا إلى تبنى إستراتيجية التفسير الجذرى. ففيما يبدو، ينبغى فهم هذه الحقيقة بأى ثمن. ولكن موقف الفهم لايكون أبدًا بلا مسئولية أو بلا خطر، حتى وإن اقتصرنا على المجال الفنى. والسؤال الذى يطرح نفسه هو: إلى أى مدى ينبغى للقارىء أن يحتفظ بواجب الضيافة تجاه النص (أو أى شيء مطروح للفهم)[33]؟ إلى أى مدى ينبغى أن نترك شيئا يزعج عالمنا يفرض نفسه علينا؟ باختصار، كيف يمكن أن نلقى بالنص جانبًا؟ كيف نفلت من ضغط كل من التفسير والمعنى؟ إن دلالة هذه الأسئلة تتجاوز بشكل كبير أفق فهم النصوص المنفردة. ونظرًا لعدم وجود نظرية عن القيم فى الأدب تدرك بوصفها نسقا أو بشكل أدق بوصفها نظرية التقييم الأدبى، فلن نكون قادرين أبدًا على حل هذه المعضلات.

ثالثا: من ذا الذى تقع عليه مسئولية الفهم؟ فى الجزء السابق لاحظنا أن مفهوم "المشاهد"، الذى يقترب جادامار بواسطته من موقف الذات، هو مفهوم إشكالى تمامًا. فمن جانب، (وبدون الكلام عن الهوية الافتراضية لوظيفة اللاعب والمشاهد)، ومع أطروحة جادامار للنظر إلى اللعبة (وإلى الفن بالتالى) بوصفها تمثيلا ذاتيا، يصبح حضور المشاهد أمرًا سطحيا. ومن جانب آخر، يلح جادامار برغم كل شيء على نشاط هذا المشاهد نفسه، وعلى مشاركته، التى بدونها لن يكون من المكن افتراض صيغة الوجود الاتصالية الأساسية فى العمل الفنى.

ونحن بالفعل لانعرف الكثير عن هذا المشاهد، إذ يظل تعريفه بالسلب. أى أننا نفهم بسهولة الموقف الذى يريد هذا المشاهد تحاشيه: فالذات الديكارتية، التى هى أصل المعنى ومنتهاه، لم تعد مقبولة عند جادامار. إنه ينبذ مثل هذا التناول للعمل الفنى بوصفه تناولا يرتكز على الوعى الجمالى. ولو كان علينا أن نحدد مستوى للمفاهيم تظهر من خلاله الملامح العريضة للذات الجادامارية، فإنه بالضرورة سيكون مستوى أنثروبولوجيا. والذات لدى جادامار هى ممثل للنوع الإنسانى الذى تُعزى إليه القدرة على لعب لعبة الفن.

إذا كان الشاعر هو النموذج الأصلى للكائن الإنسانى[٣٤]، فسنكون جميعًا شعراء بدورنا، بحيث يؤدى هذا الاشتراك الجماعى فى الطبيعة الإنسانية إلى إزالة العقبات الأخيرة فى وجه فهم الأعمال الأدبية.

فى نهاية الأمر، وبكل وضوح، يظل التناول الهرمينوطيقى للأدب ماكثًا فى إطار النموذج الإرشادى للمعنى. وهذا يعنى أن نشاط الشخصيات (مؤلفين، قراء، نصوص، إلخ) الأدبية يدور فى فلك المفهوم الغامض للمعنى. وبدون الدخول فى تفاصيل السؤال الكبير عن المعنى فى الأدب، سوف نفحص بعض عناصر هذه المشكلة فى مسيرة جادامار.

من أين يأتى معنى العمل ؟ إنه لا يأتى من المؤلف ولا من مفسر العمل. على الأقل يبدو جادامار مستبعدًا إمكانية أن تكون قصدية هذين الشخصين هى المصدر الرئيسى للمعنى. فطبقا له، هذه القصدية هى التى تميز الاستخدام العادى للغة. ونحن نستعين ـ عند التواصل ـ بالكلمات كى نحقق الأهداف الاتصالية المتنوعة. ينبغى للكلام أن يمحى لصالح الأشياء التى يراد إيصالها.

ويقارن جادامار هذه الشفافية في الاستخدام اليومى للغة بوظيفة النقود، التى ليست لها قيمة فى ذاتها، وإنما هى مجرد ممثل لقيمة الأشياء.

فى المقابل، يعزو جادامار ـ تقريبا على طريقة ياكوبسن ـ للكلام استخدامًا شعريا تكون الاستعارة هى عملته الذهبية. "فقيمة العملة الذهبية قديمًا كانت تساوى بالضبط قيمة الشيء الذى تمثله"[٣٥]. وهذا هو وضع الكلام الشعرى والذى يجد "واقعه المطلق فى مجرد النطق به". إن مفهوم التمثيل الذاتى والاستقلال اللذين لمحناهما فى تحليل جادامار للعبة، هو نفس التحليل الذى نجده فى أساس تصوره للأدب.

من البديهى أن جادامار لم يستطع العزوف عن فحص الوسيط المشترك لكل كلام: وهو اللغة. وبرغم إضفاء جادامار القيمة على الاستخدام الشعرى للغة، بل وتقديسه له، فإن نقطة الانطلاق لفحوص جادامار هى الاستخدام العادى للغة. وهنا تكون استعارة النقود (أيا كانت مادتها سواء كانت ورقا أم ذهبا) ذات دلالة خصوصا أيضًا. فالنقود بوصفها رمزًا للتبادل تحيلنا إلى مفهوم العلامة: "فالعناصر التى تبنى اللغة على أساسها والتى تكتسب شكلا فى الإبداع الشعرى هى علامات محضة"[٣٦]. فى نسق جادامار تحيل العلامات دائما إلى شيء آخر غيرها. هذا المستوى من الأشياء، ومن العناصر الإيجابية للدلالة، يوجد بشكل مستقل عن السطح الصوتى للعلامات. لقد ترتب على مفهوم العلامة ـ الذى كان موجودًا قبل سوسير ـ ضمانٌ لوحدة ما لمعنى العمل، يمكننا من المشاركة فى أفق التفسير، أى تكوين هوية هرمينوطيقية للعمل. ولكن جادامار ليس مناصرًا لشبح المعنى الواحد، وهو ما بين عنه تأكيده المستمر على التعدد الصوتى فى الأعمال الشعرية. إن الغموض الملازم للأدب يأتى، طبقا لجادامار، من كون الكلام الشعرى "يجد حقيقته المطلقة من واقعة النطق به". فمن شأن العمل الفنى، والذى يتمثل فى "وحدة الصورة الصوتية والدلالة الخاصة لكل كلمة"، أن يثير مآزق صعبة أمام الوجود الإنسانى، وهو بذلك يضع الإنسان فى حقيقة الوجود. وتنبع الكرامة الحقيقية للتعدد الصوتى الشعرى من كونه مرتبطا بالتعدد الذى يلازم الوجود الإنسانى فى شموله"[٣٧].

ها نحن أولاء إزاء النقطة التى تكتمل عندها الدائرة. كل الموضوعات الكبرى فى فلسفة جادامار تظهر فى صور تحصيل الحاصل truisme . إن بداهة تعدد الوجود، والوجود الإنسانى على وجه الخصوص، تزيد مسار فهم النصوص الأدبية وإنتاج المعنى المترتب عليه غموضًا. فإذا كانت وحدة الحقيقة التى نتعرف عليها فى لعبة الفن دائما هى هى، فإن اختلاف كل نص يضيع فى عمومية حقيقة الوجود.

رابعا ـ الجانب الآخر من النموذج الإرشادى للمعنى:

1- بين الفلسفة والأدب :

من المحتمل أن تكون هناك أسباب عديدة أدت إلى أن يؤثر الإنتاج الفلسفى لجاك لدريدا تأثيرًا كبيرًا على الأدب. وأحد هذه الأسباب بلاشك هو اختفاء الفصل بين الفلسفة والأدب، والذى نشعر به فى الاتجاهين معًا. بالتأكيد لم يبدأ هذا المحو للحدود بين المجالين مع دريدا، ولكن دوافع هذا الانفتاح ونتائجه تتجلى بوضوح أكثر لديه. فلنترك للفلاسفة أمر تقييم النتائج الفلسفية لهذا الفصل، ولنكتفِ نحن بتسجيل النتائج الأدبية لهذه الحركة. وبرغم أن غزو مجال الفلسفة بموضوعات "أدبية"، وبطريقةٍ للكتابة "شعرية"، يبدو لأول وهلة أمرًا ذا أهمية كبرى[٣٨]، فإن تطور نظرية الأدب بوصفها مجالاً خاصا ـ بفضل الانعطاف اللغوى للفلسفة ـ قد فتح مجالاً تتراكم فيه الأفكار الجديدة للعلوم الإنسانية. وهكذا، فإن مايسمى بالتفكيك هو حركة فى آن فلسفية (مرتبطة أساسا باسم دريدا) ونقدية (النقد الأدبي لمدرسة يال Yale : بول دومان Paul de Man ، هارتمان Hartmann، بلوم Bloom، ميلر Miller)[٣٩].

تُستخدَم قراءات دريدا للأعمال الأدبية فى كتبه المبكرة (الكتابة والاختلاف، التناثر، فى علم الكتابة (عن أرتو، باتاى، جينيه، مالارميه، روسو) قاعدة لبلورة نظرية التفكيك. وبالفعل، إن ما نسميه التفكيك فى مجال الأدب ليس مسيرة أو منهجًا بالمعنى التقليدى، ولكنه أسلوب (mode) فى الكتابة، أو نمط من الخطاب ينشط من خلال تفسير نصوص الآخرين. هذا التفسير لايقتصر

علي عملية فك شفرة المعنى (بل الأمر أبعد مايكون عن ذلك) أو المعانى فحسب، ولكنه يستهدف أيضًا مستوى ما ورائى meta niveau ينهل كل من النص الخاضع للتحليل وخطاب الناقد شرعيتهما منه.

إن النقد الذى يوجهه هؤلاء المفكرون إلى المعنى مرتبط بطبيعته المؤقتة وبمحليته. إن هذا النقد يمكنه أن يحتج بفعالية على الأنظمة الشمولية فى الفكر (إضفاء الطابع الشمولى على المعنى عبر التفسير) ولكنه يفترضها بوصفها مسلمة؛ إنه يحتفظ بحالة دائمة من حرب الأنصار، ولا يمكن له أن يعرف نفسه إلا بوصفه طفيليًا[٤٠] فهو يحتاج أكثر من أى شخص، لهذا النظام الشمولى.

2- مفهوم تفكيكى غير نقدى للعبة :

من أين وباسم ماذا يتحدث المفكك؟ لأنه إذا كان يزعم أنه يكتشف أخطاء الغير، ألا يسقط فى الحال فى خطاب مهموم بالحقيقة، وبالتالي يصبح هو بدوره حائزًا للحقيقة؟ كيف يمكن لكل قول تفادى جدلية استمداده لشرعيته من ذاته auto Legitimation؟ أو هل من الممكن أن يظل خطاب المفكك خارج مجال صلاحيته الخاصة؟ للإجابة عن هذه الأسئلة المقلقة، يجب على المفكك أن يلجأ إلى أسطورة تضمن له ـ وحدها ـ شرعيته الخاصة .

غالبًا ما تصاحب صورة الحرب والقتال خطاب التفكيك، بشكل يجعلها تمثل "حكاية لإضفاء الشرعية": إن المفكك فى حالة هرب دائم، تهدده سلطة التراث ولغة الميتافيزيقا وإستراتيجية الأنظمة الشمولية للمعنى. وبالطبع لايستسلم مطلقا، إنه يقاوم قوى سلبية، وبهذه الصورة يلجأ أيضًا إلى أسلحته الخاصة مثل مفهوم "اللعبة". يظل مصطلح "اللعبة"، على خلاف مصطلحات مستخدمة إلى حد الهوس مثل (كتابة، أثر، إرجاء، إلخ)، متمتعًا بوضع ثانوى نسبيًا فى كتابات دريدا، هذا الطابع الثانوى بالتحديد هو الذى يسمح له بأن يعمل خلسة وفى مواربة. على أى حال، يظل لمفهوم اللعبة أخطاره على فكر دريدا. ولأن دريدا لايوضح مفهومه للعبة انطلاقا من تعريف له يَعُدُّه جوهرًا أو أصلا، فإنه لايسعه إلا أن يسترشد باستخدامات اللغة للمصطلح والتى تسكنها سلسلة من التعارضات الميتافيزيقية. هناك بعض إشارات لدريدا (وهى تتجاوز بالكاد حدود اللاهوت السلبى) لا تصمد إلا قليلا إزاء تراث ثقيل من الأفكار الموروثة والجاهزة. فبينما يفكك بصورة بارعة مفهوم البنية والمركز والعلامة، يتعامل مع اللعبة وكأنها مفهوم لايسبب مشكلات، وكأنه بمعنى ما يوجد خارج اللغة الميتافيزيقية.

برغم عدم دقة التحديد التقليدى ورفضه، ينبع مفهوم اللعبة بوضوح من حكاية الشرعية التى أشرنا إليها للتو بصورة القتال. هكذا يحدد دريدا ملامح مسيرته بحسبانها "مغامرة لأن هذه الإستراتيجية ليست مجرد إستراتيجية بالمعنى الذى نقوله عن إستراتيجية توجه التكتيك انطلاقا من هدف نهائى، أو من غاية أو بحسبانها موضوعًا للسيطرة والتحكم وإعادة امتلاك نهائية لحركة أو لمجال. إستراتيجية هى فى النهاية بلا غاية. يمكننا أن نسمى ذلك تكتيكا أعمى، وتيها متعينا، إذا كانت قيمة التعين empirisme لاتكتسب هى نفسها كل معناها من معارضتها للمسئولية الفلسفية. إذا كان هناك بعض التيه فى مسار تحديد الإرجاء، فإنه لايتبع خط الخطاب الفلسفى ـ المنطقى أكثر مما يتبع خط نظيره وقرينه، وهو الخطاب الإمبريقى ـ المنطقى. إن مفهوم اللعبة يبقى فيما وراء هذا التعارض. إنه يعلن، على تخوم الفلسفة وفيما وراءها، وحدة الصدفة والضرورة فى حساب بلا نهاية"[٤١].

هذه المصطلحات (صدفة، ضرورة، إستراتيجية) تحيلنا إلى خطاب الرياضيات، ولكن الطريقة التى يظهر بها مفهوم اللعبة فى كتابات دريدا لاتُظهر إلا قليلاً مما هو مشترك مع نظرية اللعبة فى حد ذاتها. فهناك تناول تأملى على طريقة شيلر ينزع عن اللعبة كل خصائصها، ويختزل تعددها إلى تعميم مبهم، وضبابى. إن غاية اللعبة تكون مستبعدة على جميع المستويات، وتنغلق اللعبة على نفسها ويتم تعريفها بأنها مايكون بنيويا فى بنية ما. ها هى ذى الكلمات المفاتيح لـ"تحليل" دريدا: تبدو اللعبة فيه تجسيدا ورمزا لنمط جديد من المعرفة وشكل جديد للبنيوية. مقال دريدا فى البنية، العلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية"[٤٢]، (نجده ينطلق من تصور اللعبة على أنها وظيفة ضرورية لكل بنية). وهكذا، فاللعبة تتجدد بوصفها كلية مغلقة يعمل فيها بدائل لا نهائية داخل إطار محدود، (السابق p. 423). وبمصطلحات نظرية اللعبة، يمكن القول

إنـه مـع عـدد محدود من القواعد لنفس اللعبة يمكن لنا أن نوّلد عددا لانهائيا من الأشواط المتفردة المختـلفة. ولكـن التشـبيه ينـتهى عند هذا الحد ثم ينزلق التحليل إلى نقد المفهوم "البنيوى" للبنية والعلامة.

بـالفعل ينـتقد دريـدا، ولـه الحـق فى ذلك، الوضع المفارق لمركز البنية، وربما ينتقد أيضا وهم وجـود مدلـول نهـائى يكفـل عـودة الـلعب إلى الـدوال، وعَـدّ هـذه الدوال شريكة فى لعبة محددة القواعـد، ومكونـة انطلاقـا مـن ثبات مؤسس ويقين باعث على الاطمئنان، يكون هو نفسه موجودًا خارج اللعبة (المرجع نفسه ص٤١٠). ولكن لجوء دريدا إلى مفهوم اللعبة غير موفق، وجعل موقفه طوباويا ومتناقضا بل وأيضا "ميتافيزيقيا".

إذا كان من الممكن تخيل عملية إرسال غير محدود للدوال[٤٣] تعالج بنيوية البنية أو أداء أنظمة العلامـات، فـإن موضـوع التصـور الـذى كان من شأنه أن يبرز هذه الخاصية يتحلل فى غمار هذه العمـلية. إن اختفاء الثبات النسبى، والذى كان يمكن انطلاقا منه أن تتكون حركة، يزيل بالفعل كـل حـدود بين الواقع واللعبة، ويلغى كل دخول إلى اللعبة. فإذا كنا أصلا موجودين دائمًا داخل اللعـبة لا يمكنـنا أبدًا أن نبدأ باللعب. اللعبة إذن بوصفها لعبة تصبح مستحيلة. يبقى أن نتساءل عما إذا كانت اللعبة المدركة بهذه الصورة تستحق عناء أن نطلق عليها لعبة.

مـن جـانب، لايوجد شىء أقدم من تصور البنية العامة للوجود والحياة والعالم على أنها لعبة. والامـتداد بحـدود اللعبة إلى الوجود الكلى من شأنه أن يجعل التمييز بين اللعب وعدم اللعب أمرًا غـير مُجْدٍ. إن عمـلية وصـف رؤيـة يحيـل كـل شىء فيها إلى كيان آخر دال، حيث لاشئ فيها موجود فى حضوره البسيط أمام ذاته، هى نشاط أسطورى وكذلك ميتافيزيقى مثلها مثل أى عقيدة فى الفلسفة الغربية.

مـن جانب آخر ، ليس واضحًا ما إذا كنا فى هذا الخطاب بصدد نموذج جديد كلي يمكنه أن يـأتى بعد الكليات السابقة ويحل محل الأخير منها ـ وهو العلامة ـ أو إذا كان ينبغى أن نَعُدَّ كل التصور الدريدى نفسه لعبة، أى اتجاهًا تفسيريا منفردا.

ونجد هذا الالتباس نفسه الذى يسم استخدام مفهوم اللعبة، فى نهاية المقال، حيث يقدم دريدا مسـلكين تفسيريين: "أحدهما يسعى إلى فك شفرة، أو يحلم بفك شفرة حقيقة أو أصل متحرر من الـلعب ومـن نظام العلامة، ويعيش كالمنفى ضرورة التفسير". والثانى، هو "الإيجاب، الفرح للعب العـالم، بـلا حقيقـة، دون أصـل، الإيجـاب المقدم إلى فعل التفسير". (السابق p. 427)[*]. هكذا تظهـر اللعـبة فـى آن بـنية "الوجـود ـ فـى ـ العالم"، والشروط العامة للمعرفة وتقترح سلوكا يتيح إمكانية الخروج منها.

3 - قراءة (قارئ) لاعب!

فـى مجال النقد الأدبى فى تلك الفترة، نرى تشابهات مدهشة مع هذا المفهوم الدريدى للعبة. ولاسيما العمـل الـنقدى لـرولان بارت، حيث يتمتع هذا المفهوم فيه بوضع متميز. وبالرغم من أن بارت لاينتمى إلى الحركة التفكيكية، فقد طور خلال مسيرته إشكالية مشابهة جدا لإشكاليتهم[٤٤].

فى مقال له عام ١٩٧٥ (عن القراءة)[٤٥]، يصرح بارت بأنه ليس لديه مذهب محدد فى القراءة، فـى حـين أنـه قد رسم خلال مسيرته ملامح مذهب فى الكتابة (sil, p.37). ويبحث خلال مقاله عـن الإمكانيـة والشـروط المحتمـلة لتحـليل مـنهجى (عـلى طريقة علم اللغة وعلم السرد) للقراءة. وينطـلق بـارت رافضـا الإغـراءات البـنيوية، ليستفيد من "هذه الصعوبة فى وجود شروط مناسبة، يمكن أن يقام عليها تحليل متماسك للقراءة"، ويفترض أن عدم اللياقة المناسبـة impertinence هذا هو أمر مرتبط جوهريا بالقراءة [p.39] . هذا حل بارتى تماما: تحويل العيب إلى ميزة، ويكون بـدوره نقطة انطلاق لبحث جديد. هذا البحث الجديد يضعنا فى مجال الرغبة حيث يشرع بارت فـى فحـص القـوى التى تشكل "ذاتيتنا". نجد إرهاصات هذه النظرية فى القراءة فى كتاب S/Z،

(*)نعود فى مقال دريدا إلى الترجمة العربية للدكتور جابر عصفور بمجلة فصول مجلد ١١، عدد ٤ شتاء ١٩٩٣.

وتستخدم النظرية بالفعل فى الكتابات الخاصة بالفترة التى اهتم فيها بـ "النص" Texte[46]. أحد العناصر المهمة لهذه النظرية هو مفهوم اللعبة.

إن السؤال النظرى الخاص بالقراءة يرتبط بعملية للتقييم. و تتحدد ملامح نظام ثنائى حول التعارض القائم بين القابل للكتابة/ القابل للقراءة scriptible / lisible، وبين النص/ العمل Texte / Oeuvre . يتعلق الأمر بالتمييز بين نمطين من تنظيم الكتابة (ومقابلها نمطين فى القراءة). أحدهما ـ وهو ما يهمنا الآن ـ القابل للكتابة، أى النص، يكون طوباويا، فلا يتحقق إلا جزئيا. مثل هذا النص المثالى هو بالفعل، متعدد المعانى بصورة جذرية لايتشكل إلا انطلاقا من قراءة لها القدر نفسه من الطوباوية وتقتضى المشاركة الفعالة من القارىء، مشاركة تنحو بدورها إلى الكتابة: "النص القابل للكتابة هو نحن فى أثناء الكتابة" (S/Z p. 10).

فيم نتمثل هذه الفعالية فى القراءة؟ وبمعنى آخر: كيف يمكن إعادة كتابة النص؟ يقارن بارت نشاط القارئ بنشاط اللاعب، وبالتالى يقارن القراءة باللعبة مرات كثيرة. ويلجأ هو أيضًا إلى التعددية الدلالية للمصطلح. بالإضافة إلى قوله إن "النص نفسه يلعب (مثله، مثل جهاز به لعبة)". اللاعب يلعب بمعنيين: "يلعب فى النص (معنى متعلق باللعب)، باحثا عن ممارسة تعيد إنتاجه ولكن لكى لاتختزل هذه الممارسة إلى مجرد محاكاة سلبية داخلية (النص هو بالتحديد مايقاوم هذا الاختزال). فإن القارىء يلعب النص"[47] بالمعنى الموسيقى للكلمة.

إن نظام القيم الذى يتجلى فى هذا الاستخدام لمفهوم اللعبة يبتعد بعض الشيء عن التعارضات التقليدية . عند بارت، لم يعد اللعب يتعارض مع العمل، بل إنه يصبح مرادفا للإنتاج نفسه. ففى داخل عملية الإنتاج/ الاستهلاك تحمل اللعبة كل القيم الإيجابية للنظام. فهى فعالة، حرة، مبتكرة، مباغتة، وبالتالى تقترح اللعبة قراءة نشطة وحيوية، لذا فكل منتج وكل عمل ينتج عنها ليس له سوى أهمية ثانوية. بمثل هذه العملية، يحاول بارت ـ الذى يتبنى مثل دريدا نفس سردية إضفاء الشرعية ـ أن يدافع عن نفسه ضد قوى الأنظمة الشمولية للمعنى، ضد العلم والاعتقاد Dox. لو كانت هاتان القوتان تؤثران بمنظورهما على موضوع سابق التحديد، للزم اختراع موضوع جديد يصمد لهما: وهو مايسميه بارت النص الذى لايتشكل إلا ابتداء من قراءة لاعبة. يحدد بارت قواعد هذه القراءة اللاعبة بصورة تبدو وكأنها شعرية معيارية، لأن الشكل النحوى لمثل هذه القراءة يكون فى زمن الأمر المستقبل: "ينبغى أيضا قبول شكل أخير من التحرر: وهو قراءة النص وكأنه قد سبقت قراءته (p. 19). أو "ينبغى أن تكون القراءة هى الأخرى متعددة" (p. 20). كل هذه التوصيات تصف أرضا للعب يحكمها غياب الزمان وإمكانية الرجعة. ولكى نصل إلى هذه المرحلة فى القراءة يشدد بارت على أهمية إعادة القراءة. إذ بفضل إعادة القراءة يفقد النص خطيته الزمنية (والتى تعود إلى إلزام السرد) والمنطقية: "إنها تسحبه خارج الزمان الداخلى (هذا يحدث قبل أو بعد ذاك) وتجد زمانا أسطوريا (بلا قبل ولا بعد)". (S/Z, p. 20). فى هذا الزمن الأسطورى لايوجد بداية ولا نهاية، "النص القابل للكتابة هو حاضر أبدى". (S/Z p.10) .

يسير مسار القراءة فى شبكة لها ألف مدخل، يمكن للقارىء أن يربط فيها بين الكثير من الدوال، ويمكنه أن يبتكر أنواعًا جديدة من العلاقات بين عناصر للنص كانت ممنوعة حتى هذه اللحظة بسبب منطق القراءة الأولى، وبسبب قانون الخطية السردية.

ونحن نجد هنا نوعًا من الإجابة عن مشكلة دائرة الفهم التى طرحتها الهرمينوطيقا. بما أن النص هو دائمًا قد سبق قراءته، وأن كل قراءة هى إعادة قراءة، بمعنى أن القارىء يعرف سلفا النص كله، فإن الدائرة الهرمينوطيقية الشهيرة (الأجزاء ليست قابلة للفهم إلا بمعرفة معنى الكل، ولكن معنى الكل لايمكن الولوج إليه إلا عبر معنى الأجزاء) تكون قد انتفت. الأمر هنا يتعلق بشكل آخر من المعرفة لم يعد يستهدف كلية المعنى، ولم يعد موجودًا فى النظام الخطابى (المرتبط بالزمنية). هذا الشكل من المعرفة يكون أساسًا على مستوى الرؤية: من فرط (إعادة) القراءة ننجح فى رؤية النص داخل جدول للمعانى.

وبرغم ذلك ينبغى أن نضيف أن الأمر لايتعلق هنا بوصف لوقائع (لا على مستوى الإدراك، ولا على المستوى السيكولوجى) ولكننا أمام نوع من التوصية، أى فى إطار النظام الأخلاقى. إن بارت بنظريته فى القراءة يرسم ملامح أخلاق جديدة للتفسير تستند إلى لذة النص .

4 - تفسير وتقييم وتأكيد :

إن لذة النص دائمًا متعددة، وهو ما يجعل المهمة النقدية، بالغة الصعوبة. إن من يريد أن يثبت أن لذة الآخر "زائفة" ينزع بسهولة المصداقية عن نفسه. القراءة لاتتضمن أخطاء بالقياس إلى قراءة كلية، موضوعية: إنها ببساطة تبحث عن لذتها فى مكان آخر. برغم سطحية هذا الرأى القديم والشائع (اعتقاد doxa : "الأذواق والألوان لاتناقش") فإنه لايحيلنا بالضرورة إلى نفى مسألة التقييم، وكذلك إلى استبعاد التنظير من مجال الأدب والفن. ولكن فقط يكون معيار جودة التفسيرات المختلفة متمثلا فى استخدام أنظمة القيم وشبكات المعنى: ولكن ليس فى فك شفرة حقيقة النص ولا فى تجميع كلية المعنى. "ليس هناك من دليل على جودة قراءة ما سوى منهجيتها وتحمل مشقتها" (S/Z, p.16).

ينبغى أن يكون واضحًا أن مهمة التفسير تتعدل هنا بشكل جذرى. ففى المنظور التقليدى (أى المعيارى) يكون الناقد (المؤول) عاجزًا بشكل ما أمام المعنى وقيمة النص. هذان الكيانان موجودان دائمًا وينحصر إذن دور الناقد فى مجرد العثور عليهما. إن عمله يشبه عمل الباحث عن الذهب الذى يختار من بين المعادن المتنوعة تلك التى لها قيمة محددة سلفا. برغم ذلك، يبين هذا التشبيه حدود مثل هذا التصور عن القيم. فأنظمة القيم لاتكون أبدًا طبيعية (فى الطبيعة قيمة الذهب لاتقل ولا تزيد عن أى معدن آخر)، ولكن هناك دائما جماعة تعطى قيما للأشياء. هكذا يكون التأويل مرتبطا إرتباطا وثيقا بعملية التقييم.

من الممكن إذن أن نضع مهمة الناقد (المؤول) فى مسار يتحدد فيه الأدب بوصفه قيمة. إن التخلى عن الشعرية المعيارية لايؤدى بالضرورة إلى تبنى موقف نسبى يلح على عدم إمكانية إخضاع وجهات النظر المختلفة لمقياس واحد، ويرفض التفكير انطلاقا من تعدد أحكام الذوق. وبالفعل لايكون الذوق سابقا (لا فى الزمان ولا فى المكان المنطقى) على الحكم الذى يشكله. إن صياغة حكم تعنى صياغة قيمة يمكن لها أن تكون مصدرًا لذاتيتنا، أو يمكن لها أن تولد هوية جماعة ما. إن مبدأ الكشف heuristique الخاص بلذة النص لايمكن له أن يحال إلى الذاتية الزائفة التى تتمثل فى "ما يعجبنى"، بما أن هدف هذا العمل (اللعب) الأدبى يتمثل بالضبط فى بلورة هذه الذاتية.

هكذا يصبح التفسير حقلاً لإنتاج القيم والمعانى. فى لذة النص لم نعد نبحث عن أساس التمييز بين الأدب الجيد والأدب الردئ (لماذا وباسم ماذا نبحث؟)، ولم نعد نبحث عن الأساسى العميق لأحكامنا الجمالية وكأنها موضوعية مستقلة عنا: "لذة النص . لاتبحث عن عذر ولا تبرير. لاتنفى أبدًا أى شيء: "سأحول نظرتى وسيكون هذا من الآن فصاعدًا نوع النفى الوحيد الذى أقوم به". (plt.P.9). هذا التأكيد النيتشوى لرغباتنا الخاصة يجعلنا نشارك فى الحركات الاجتماعية الكبرى لخلق القيم والمعانى. إن المشاركة الفعالة فى خلق العالم تمر عبر خلق عالمنا الخاص، عبر بلورة نظام فردى للقيم من خلال ترك أنفسنا لهداية مبدأ الكشف الخاص بلذة النص: لقد أصبح من غير المجدى الزعم بأن الناقد أى المؤول هو بطل الحقيقة. ينبغى أن نقبل أن هناك دائما دوافع تدفعنا فى أبحاثنا. نحن نتناول الأعمال عبر عمق ثقافتنا erudition.

من البديهى أن هذا الموقف لايمكن أن يتوافق مع الحوار بالمعنى الدقيق. عندما نترك أنفسنا للذة النص وحدها، لن نتمكن من العثور على القاعدة المشتركة، والتى توجد بشكل موضوعى ومستقل، والتى يقوم عليها الحوار. وبرغم ذلك، فإن هذا لايعنى أن لذات النص ستكون بالضرورة منفصلة. أفعال التقييم تنتمى إلى الفرد وإلى المجموع فى آن. من المشروع إذن دراسة مسارات التقاء قوى التقييم الفردية، وآثار التضخيم والإلغاء والمواجهة فى المجال المشترك المسمى الأدب. والأدب من هذا المنظور يظل قادرًا على أن يعزو إلى نفسه دورًا فى تشكيل ثقافة أو جماعة. وبرغم ذلك تقتضى هذه العملية تعاونا نشطا من جميع المشاركين: إذ إن الأدب هو دائما مشروع معد للإنجاز. حتى لو كانت هذه الأطروحات لاتستنتج مباشرة وبوضوح من كتابات بارت، فإن تناول بارت للأدب والكتابة ـ من خلال ممارسته الخاصة بوصفه ناقدا ـ يدلنا على بعض الدروب فى فحص دور الأدب فى حياتنا فى نهاية القرن العشرين.

هوامش :

(١) انظر Roy Harris: *How to play games with words. Language, sense and* Routledge and Kegan Paul, 1988,Preface xi

(2) Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurale des récits," In Communications 8; (1966) pp. 7-8.

(3) Gilles Deleuze, Felix Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991. p. 22.

(٤) بلاشك كوّن ديلوز وجاتارى "مفهومهما" لكى يميزا المهمة الفلسفية عن غيرها من العمليات العقلية فى المنطق، والعلوم والفن. وهذا لايمنعنا من أن نستعير مسيرتهما، وأن نشدد على إدراك المفاهيم داخل الإشكاليات التى تنشأ فى غمارها.

(٥) يعيب كايوا على هويزنجا أنه قد نسي ألعاب الحظ، وينتقد إيرمان كايوا لأنه يصوغ معاييره من وجهة نظر وظيفية؛ وينتقد بيكار كلا الاثنين الأولين لإهمالهما الجوانب الفردية النفسية للألعاب...إلخ.

(٦) ينبغى أن يكون بينها شيء مشترك وإلا لما كانت تسمى "ألعابا" (*Investigations*, § 66).

(7) Ludwig Wittgenstein : *Tractatus logico-philosophicus* suivi *d'Investigations philosophiques*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961; § 66.

(٨) على سبيل المثال، لايليق بنا أن نعيب نظرية الألعاب التى تميل (فى بحثها عن إستراتيجية قصوى) إلى إلغاء عدم يقينية اللعبة، والتى هي ملمح جوهرى فى كل تحليل ظاهرياتى للألعاب.

(٩) انظر : R. Caillois : *Art poétique*, Paris, Gallimard 1959, et M. Beaujour : The game of poetics,
In.: *Game, Play, Literature* Beacon Press, Boston, 1971 Edited by Jacques Ehrmann

(١٠) انظر: Michel Picard : *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986

(١١) بعض الأمثلة المشهورة: دفاع لوجان نابوكوف، ولعبة لآلىء الزجاج لهرمان هسه، ويانصيب بابل لبورخيس، والمقامر لدستويفسكى، إلخ.

(١٢) هذا الاهتمام قد أوقظ ، على وجه الدقة، فى نهاية القرن الماضى من خلال أعمال نيتشه.

(13) Friedrich Schiller : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier 1992. (édition bilingue, trad. par Robert Leroux).

فى باقى النص يشار إليه بحرف L مع رقم الصفحة بين قوسين .

(١٤) الأكثر أهمية من بينها هي بلاشك التالية : "هذا التعبير مبرر تمامًا فى استخدام اللغة التى من عادتها أن تصف بهذه الكلمة ما ليس صدفة ولا ذاتى ولا موضوعى وليس إجبارا خارجيا أو داخليا (L.p. 217) .

(15) Roger Caillois : *Les jeux et les hommes* (Le masque et le vertige Gallimard, Paris, 1967, Collection Folio/Essais

فى باقى النص يشار إليه بالحروف JH ، ثم رقم الصفحة بين قوسين .

(١٦) من جهة أخرى، ننسى فى الغالب أن النزعة الأمبريقية نفسها، حتى فى لجوئها إلى الواقع العينى الذى لاينكر، تقوم على افتراضات لايمكن التحقق منها عينيًا.

(17) Johan Huizinga : *Homo ludens - Essai sur la fonction sociale du jeu* trad. C. Sérésia Paris, Gallimard, "Les Essais", 1951, réed. 1976,.

(18) *ibid*, p.35.

(١٩) تعبير كايوا مليء بالإيحاء (أعراف تعلق القوانين العادية) ......

(٢٠) لايستطيع اللاعب بداهة أن يخترع قواعد لايتضمنها الواقع ،و من جانب آخر يصاحب اللعبة وعى بأن السلوك الحادث ليس إلا تمثيلا، مجرد محاكاة (j.H.p.4).

(٢١) ويميز من بينها أربعة : الطموح فى النصر بفضل الجدارة فى منافسة منظمة (agôn)، استقالة الإرادة لمصلحة انتظار قلق وسلبى لنتيجة الحظ (alea)، لذة تقمص شخصية غريبة (mimicry) ، و فى النهاية استكمال الدوخة (ilinx)" (jH,p.102).

(22) Hans-Georg Gadamer : *Vérité et méthode* (Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique ،(édition intégrale, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996; *L'actualité du beau*, trad. Elfie Poulain, Paris, Alinéa, 1993.

Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996; *L'actualité du beau*, trad. Elfie Poulain, Paris, Alinéa, 1993.

وبعد ذلك فى النص، سوف أحيل إلى هذين الكتابين مع الاختصار VM، AB وأرقام الصفحات بين قوسين .

(٢٣) حول حضور البنيات السردية في الأنواع العلمية

Roland Barthes : *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, "Points, .Littérature", p. 24

A.J. Greimas et E. Landowski : Les parcours du savoir, pp. 9-27. In: *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, (. mêmes auteurs)

Hachette, 1979.

(٢٤) "عرض الأسس الأنثروبولوجية (لعبة، رمز، عيد) التى تقوم عليها ظاهرة الفن، لأنه انطلاقًا منها يجدر بنا أن نقوم ببلورة شرعية جديدة له". (AB, P. 44) أو "تشكل اللعبة وظيفة أساسية للحياة البشرية لدرجة أن الثقافة الإنسانية لايمكن تصورها بدون عنصر اللعب".

(٢٥) انظر أيضا : "جوهر اللعب ينعكس فى سلوك اللاعب: أن تلعب معناها دائمًا". أن يُلعب عليك". و"الفاعل الحقيقى ليس اللاعب ولكن اللعبة نفسها" (VM P.124).

(٢٦) انظر أيضًا: "....... نحن نتحدث عن لعبة الضوء، ولعبة الموجات، عن لعبة قطعة فى مجموعة بلى دوار، عن لعبة التنسيق بين الأعضاء، لعبة القوى، لعب الهاموش Moucheron ، دون أن ننسى اللعب بالكلمات. كل هذه الاستخدامات تتضمن فكرة الذهاب والإياب (الصد والرد) فى حركة لاترتبط بأى هدف تجد لنفسها فيه نهاية". (VM, P. 21).

(٢٧) الترجمات الفرنسية الكثيرة لهذا المصطلح تختار مصطلحات بالغة الاختلاف. فمترجم الطبعة الأولى من المنهج والحقيقة (١٩٧٦) يقترح كلمة شكل "figure"، ومترجم الطبعة الثانية (١٩٩٦) يفضل كلمة عمل " Oeuvre "، فى حين أن فى ترجمة "آنية الجميل" تحترم تعارض مصطلحين عند جادامار هما Werk و Gebilde، بحيث تحتفظ بكلمة Oeuvre لكلمة Werkوتستخدم تشكيلا أو تكوينا لكلمة Gebilde.

(٢٨) ينبغى أن يكون واضحًا أن مثل هذا النموذج الأنطولوجى للعالم لا يسوِّغ ضرورة الفن فقط ولكن ضرورة الهرمينوطيقا أيضًا.

(٢٩) ليس مصادفة أن جادامار اختار مصطلح أفلاطون. إن وصف صيغة وجود العمل تظهر كثيرًا من التشابهات مع العقيدة الأفلاطونية عن المعرفة، لدرجة أن نتائجها النظرية تؤثر بصورة كبيرة على فكرة مسار الفهم فى نظام جادامار.

(30) Du cercle de la compréhension, p. 80, In : *La philosophie herméneutique*, pp. 73-83 .

(31) cf. la notion d'"anticipation de la perfection" dans *Du cercle de la compréhension*, p. 79.

(٣٢) الجذور التاريخية للهرمينوطيقا تؤثر بشكل كبير على فكرة الفن عند جادامار. وبالفعل فى أعماله نجد أنفسنا بصدد عملية إضفاء الطابع النصى على العالم حيث يصبح الأدب (ولاسيما الطبيعة اللغوية) نموذجًا لكل فن. وبصورة متوازية، تتنامى أهمية القراءة وفك شفرة النص بوصفه نشاطا للمتلقى يتنامى. ولهذا السبب هناك صعوبة فى ربط مسار الفهم المقدم سلفا بمجال الفن التشكيلى أو الموسيقى.

(٣٣) التوتر القائم بين قطبى الدلالة لمصطلح "الفهم" يفتح على الأقل دربين للهرمينوطيقا: الأول ينبع من معنى " تكوين فكرة عن أسباب ، ودوافع شىء ما "، وسيكون هو درب شلايرماخر إلى جانب مفهوم "التجلى الحى manifestation vitale". هذا المشروع قد انتقل بشكل ما إلى التفسيرات النفسية والاجتماعية للنصوص الفنية. الدرب الآخر الذى يسمى "الهرمينوطيقا الفلسفية ينطلق من عبارة "الإمساك بمعنى شىء ما".

(34) Les poètes se taisent-ils?, In : *L'actualité du beau*, Paris, Alinéa, 1993, p. 170.

(٣٥) المرجع السابق P. 165 ، وفى Création poétique et interprétation، وفى L'actualite, P. 96 ومن جهة أخرى يعزو جادامار بطريق الخطأ هذه الاستعارة إلى بول فاليرى، فى حين أنها تأتى من ستيفان مالارميه.

(36) Création Poétique et intérprètation P. 99.

(٣٧) المرجع السابق P. 99 , P. 103 .

(٣٨) بعضًا من أخطار مثل هذا المشروع قد أبرزها هنرى ميشونيك Henri Meschonnic فى كتابه : *Le signe et le poème*, (Paris, Gallimard, 1975) ، بتحليله للكتابة الدريدية والهيدجرية الذى يبين أن عملية إضفاء الشعرية التى تخضع لها "البرامج" النظرية يمكن أن تؤدى إلى الشعر الردئ"(و المرجع السابق P. 423).

(٣٩) حظـى الـتفكيك مـنذ مولـده، بـنجاح هائل فى الولايات المتحدة لدرجة أنه أصبح فى الحال مؤسسيا، لقد دخـل إلى الجامعـات وإلى صـفحات كـتب مداخـل الـنظرية الأدبيـة. الكتاب الشهير الذى نشر فيه هؤلاء النقاد الخمسة سويا مقالاتهم يسمى:

Déconstruction & Criticism (New York, Continuem 1979).

(40) Miller, H The critiC as host (in : *Déconstruction et CritiCiSm*) يعالج مقال ميللر هذا الاتهام

بصورة تفصيلية .

(41) Jacques Derrida : "La différance", In.: *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.7

(42) Jacques Derrida : La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, In.: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, Collection Points Essais pp. 409-428.

(٤٣) مـن جهـة أخـرى، يستند دريدا على المفهوم التقليدى للعلامة "شىء ما (حاضر) يحل محل أو يمثل شيئا آخـر (غـائب)"، وعـلى تـناول سوسـير لـلعلامة "مجمـوع لاينفصل لدالٍ ومدلول، يدمج فى نظام من التعارضات علامـات أخـرى". الـتوتر القائم بين هذين التناولين ليس بالضرورة قابلاً للتوفيق. انظر على سبيل المثال: اللعب هو تمزيق الحضور وحضور عنصر هو، دائما، إشارة دالة استبدالية منقوشةٍ فى نظام الاختلافات وحركة سلسلة. اللعب، دائمًا، تفاعل الغياب والحضور، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكا جذريا، إذ يجب التفكير فى اللعب قبل التفكير فى بديل الحضور والغياب، ويجب إدراك الوجود بوصفه حضورًا أو غيابًا يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس. المرجع السابق P. 456.

(٤٤) مـن وجهـة نظـر فسـيولوجية يمكن بلاشك أن نبين تأثير بنية العلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية الـذى ألقـى فى ندوة بوسطن (التى شارك فيها بارت أيضًا). على أى حال لايمكن إنكار بعض المواقف المشتركة لهذين الكاتبين .

(45) In : *Le bruissement de la langue*, Seuil, coll. "Points, Essais", 1984. pp. 37-48. Paris,

(46) *S/Z*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1970; *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1973; 'De l'oeuvre au texte, In : *Le bruissement de la langue*, pp. 71-80.

(47) De l'oeuvre au texte, p. 78.

محاكمة سقراط

أ. ف. ستون **I. F. Stone**
ترجمة: نسيم مجلى

سقراط وهومر*

فى حين اختار زينوفون قورش العظيم حاكمًا مثاليًا، عاد سقراط عدة قرون إلى الوراء من أجل ملكه المثالى، فاستدعى ذكرى أجاممنون الأسطورية باعتباره النموذج الأصلى للحاكم.

وهومر، باعتباره إنجيل الإغريق، كان يمكن الاستشهاد به فى أى مناقشة من جانب الطرفين المتناظرين، وذلك بسبب ثرائه فى الازدواجية والتناقضات. وهذا يصدق على المناظرة الدائرة حول المجتمع البشرى: هل هو قطيع يعتمد على راع لحمايته، أم أنه مدينة حرة يحكمها مواطنوها على أفضل وجه؟

إن هومر يطلق على أجاممنون اسم "راعى الجموع" أو "راعى الشعب"، لكن هذه مجاملة شكلية مهذبة، لايجب أن تؤخذ بقيمتها الظاهرية، بل بما يشهد به سلوكه الفعلى وعلاقاته المضطربة مع قرائه. فهو يؤكد فى إحدى الفقرات، كما سنرى، على حق الملوك الإلهى، لكن الإلياذة يمكن قراءتها على أنها درس موضوعى للأخطار المترتبة على الاعتماد على حكم ملك مطلق الإرادة. أما المدينة الحرة "Polis"، فهى نتاج عصور متأخرة. وقد ظهرت الكلمة فى "الإلياذة" لكن ليس بمعناها الأساسى الذى أخذته فيما بعد والذى يعنى أن يحكم المجتمع نفسه. إن معناها الأساسى فى هومر يقتصر على مجرد مقر إقامة محصن. وقد استخدم اللفظ فى وصف طروادة، لكن سكانها أطلق عليهم لفظ مواطنين فى "الإلياذة"[1] Politai in the iliad ، برغم أنه كان يحكمها الملك بريام وزوجته الملكة هيكوبا Hecuba. ومن المحتمل أن كلمة Politai كانت تدل حينذاك على سكان المدينة بدلا من كلمة Citizens بمعناها الأحدث أى مواطنين.

عموما فإن القصة الهومرية لاتلائم المثل الأعلى للحكم عند سقراط، ألا وهو "الشخص الذى يعرف"، حيث يكون للحاكم الأمر وعلى المحكومين الطاعة. فأجاممنون كان رئيس هيئة أركان القوات المتحدة للإغريق، لكنه كان أبعد مايكون عن الحاكم المطلق. كما أن قيادة أجاممنون لا تعد قصة ناجحة. لقد بدأت "الإلياذة" فى السنة التاسعة للحرب ضد طروادة، وكان الإغريق على وشك أن يهموا باقتحام المدينة. والذى كان فى وسعهم أن يظهروه، نتيجة جهودهم المحمومة ونضالهم الطويل، هو الغنائم التى سلبوها من المدن الصغيرة المحيطة بها. وعند نهاية "الإلياذة"، لم تكن طروادة قد فتحت بعد وبرغم أن بطلها هيكتور قد تم ذبحه.

ربما يكون أجاممنون "محاربًا شجاعًا" - وهى عبارة أخرى صاغها هومر وأحب سقراط الاستشهاد بها - لكنه بصفته قائدا عاما لم يكن عبقريًا. بل إنه يبدو نموذجا أول للقادة الذين يتصفون بالعناد فيواصلون الهجوم على الجبهة الأمامية بعد أن ثبت عدم جدوى الهجوم بوقت طويل، فى ذلك شأن كثيرين من القادة الذين تجمدوا فى خنادق الحرب العالمية الأولى الغارقة فى الدماء. لم تسقط طروادة إلا فى وقت متأخر فى ملحمة "الأوديسة"، حينئذ فقط، نتيجة خدعة الحصان الخشبى الماكرة، الذى اخترقها بحوائط وهمية وحقق ما عجزت القوة عن تحقيقه. لكن هذا كان انتصار أوديسيوس المخادع، وليس انتصار أجاممنون العنيد والذى يفتقر إلى الخيال.

إن أجاممنون لم يكن هو الملك المطلق الإرادة الذى مجده السقراطيون، ورسموا له صورة مثالية. فالحشود الإغريقية أمام طروادة تجلت فيها الملامح الأولى لنظام الحكم فى المدينة الحرة Polis، التى تشترك فيها نظم الحكم البرلمانية والرئاسية الحديثة، إذ كان أجاممنون هو الضابط الآمر Presiding officer. وكان يتلقى المشورة من مجلس شيوخ يتكون من ملاك الأراضى الأريستوقرا طيين ومن المحاربين. فالإلياذة لا تقدم لنا ملكية مطلقة، بل تصور لنا حكومة ذات ثلاثة فروع: مجلس تنفيذى، ومجلس الشيوخ و"مجلس عموم". ولكن سلطة المجلس كانت غائمة وغير محددة عند هومر.

* الفصل الثانى من كتاب *The Trial of Socrates*. New York Double Day 1989.

حتى مجلس الشيوخ كان يتحتم عليه أن يتحدث بأسلوب رقيق لـيِّن مع أجاممنون. لكن راعـى الشعب لايستطيع أن يتجاهل رغبات القطيع Flock الذى يرعاه. لم يكن هو لويس الرابع عشـر، ولم يكـن هو الدولة. لم يكن بإمكانه أن يصدر أوامره ويضمن أنها ستطاع. إن عبارة "راعى الشعب" وكـلمة هومـر الـتى تترجـم عـادة إلى كـلمة "مـلك" كلاهمـا خـادع. إن كـلمة باسيليوس Basileus ـ أو أنـاكس Anax أحيانـًا ـ فى هومر، والتى ترجمت على أنها "ملك" كانت لاتزال بعيـدة جـدًّا عـن هذا، ولاتحمل التفخيم الواضح فى كلمة ملك كما نعرفها الآن فى الدولة القومية الحديـثة (Modern Nation –State). فقد كان كل مالك من ملاك الأراضى الكبار يلقب بكلمة "باسيليوس" أو "ملك".

فالقارئ غير الحذر لمذكرات زينوفون المسماة Memorabilia معرض لأن يقع فى الاعتقاد بـأن عـبارة "راعـى الشـعب" قـد احتفظ بها هو لتوجيه مديح خاص لأجاممنون. والواقع أن هومر أطلق هذه العبارة على أى ملك وأى رئيس.

ونحـن حين نقابل هذا اللفظ لأول وهلة فى الإلياذة، نجد أنه أطلق على شخص غامض اسمـه Druas الذى يضعه قاموس المصطلحات الهومرية Cunliffe's Homeric Lexicon بين " العديد من صغار الأبطال"[٢] الذين يخاطبون هكذا.

فأجاممـنون فقط كان هو الملك الأول، كان هو فقط "الراعى" الأول لجموع الإغريق. كذلك أخيل، وأوديسيوس، وهيكتور كانوا بين المحاربين البارزين الذين يسمون "رعاة الشعب".

الاستعارة ـ لاشك ـ تعطى إيحاءات بالعطف والإحسان، لكن الإلياذة تلقى من الضوء ما ينم عن التهكم والمرارة بسبب الكيفية التى سار عليها أجاممنون فى أداء واجباته راعيًا للجماهير. إذ تفتتح الإليـاذة بـالحديث عـن إحـدى خيانـات أجاممنون للثقة، ثم تدور حول محور خيانة ثانيـة. عندما يرتفع الستار، تقدم "الإلياذة" أجاممنون شخصًا عنيدًا طائشًا يفتقر إلى الحكمة[١] فى تجاهله إرادة المحاربين المتحدين[٢]، ثم فى إهانته لأحد كهنة أبوللو، إله الشفاء والطاعون.

جـاء الكـاهن لإنقـاذ ابنـته الـتى أسـرها الإغـريق. والكـاهن لـيس من عامة الضارعين أو المتوسـلين، فقـد جـاء ومعه فدية ثمينة. وهو يحمل شارات وظيفته المقدسة بوصفه كاهنًا من كهنة أبوللو، وكان يصلى من أجل نجاحهم ضد طروادة إذا أعادوا إليه طفلته.

يروى لنا هومر أن المحاربين عقدوا اجتماعا لسماع ضراعة هذا الأب، "وأعطوا موافقتهم" على اقتراحه، إلا أجاممنون ـ الذى أعطيت له الأسيرة ـ فإنه انشق ورفض القرار، وبهذا الانشاق بـدأت كـل الـمتاعب الـتى روتهـا "الإلياذة". لقد فتن أجاممنون بأسيرته، وبلغت به الحماقة حدّا جعلـه يعـلن صـراحة أنـه يفضـلها عـلى مليكـته ، كليتمنسترا، التى لم يكن غريبا أن تقتله عند عودته. فهو لم يرفض الفدية المعروضة عليه فقط، بل إنه أذل الشيخ العجوز وأهانه. وأغضب الإله أبولـلو، بهذه الإهانة التى لحقت بكاهنه، فأرسل الطاعون على معسكره، وسرعان ما عج المعسكر بمحارق الجثث المشتعلة.

ونحصـل حينئذ على أول لمحة عن السلطة الملكية فى عصر هومر. إذ يقوم أخيل بالدعوة إلى اجـتماع دون الحصـول على إذن من الملك، أى أجامنون. وبعد جدل مرير يقرر المجلس إرغام أجاممـنون ليتخـلى عـن الفـتاة الأسيرة وإعادتها إلى أبيها، مع تقديم تضحية إرضاء للإله أبوللو. يرفع الطاعون عنهم، ويفرض على الملك الخضوع والخنوع. لقد أنقذ الجمهور نفسه بفرض سلطتهم عـلى راعيهـم. وأثـبت هـذا الجمهـور أنه لم يكن مجرد قطيع ، بل كان لديه فعلا جرثومة المدينة الحرة.

لكـن أجاممـنون لم يتعـلم الـدرس. إذ قـام بعمـلية انتقام وتعويض، ففجر كارثة جديدة، بالقـبض على فتاة أخيل المحبوبة. ونتيجة لهذا، قاطعه أخيل بعد أن ظهر بمظهر مخجل لايليق بالملك. ودفع الغضب أخيل إلى ترك المعركة، ليس فقط، بل وكذلك وإلى التحول إلى الخيانة بفعل كبريائه المجروح. فأسرع إلى أمه، حورية البحر ثيتيس Thetis، وتوسل إليها أن تقنع زيوس بأن ينـتقم لأخيـل وأن يـتدخل فـى الحـرب إلى جـانب طروادة وضد أجاممنون والإغريق. ويستجيب

زيـوس، فيرسـل لأجاممـنون حـلما زائفا، يبشره بنصر قريب، ومن ثم يدفعه للقيام بهجوم طائش على الجبهة الأمامية لطروادة فيتعرض إلى سلسلة من الهزائم الفادحة.

وهكذا، يمكن لنا أن نستشهد بالإلياذة ضد المثل الأعلى السقراطى للملكية، ويصعب علينا أن نصدق أنـه لم يكـن بـين الأثينيين الذين يتصفون بحدة الذكاء، المغروسين فى هومر، منذ أيام الدراسة، من واجه سقراط بهذه الأضواء الجانبية الخادعة عن "رعاة الشعب".

لـو أن أحدًا من الديمقراطيين الأثينيين ترك "الإلياذة"، والتفت إلى "الأوديسة"، فسوف يمكنه أن يجد حجة هومرية أخرى ضد النموذج السقراطى الخاص بالملكية المثالية. يظهر هذا فى المقابـلة بـين أوديسـيوس والسيكلوبس. هناك يرسم هومر الفرق بين الرجل المتمدين وبين آخر غير متمدين. وفى هذا نرى أنه فى الوقت الذى لم يكن قد بلغ فيه مجتمع هومر مرحلة المدينة الحرة، فإنه كان بالفعل شيئًا آخر غير القطيع.

فـنحن نلـتقى فى الكتاب التاسع من "الأوديسة" بالسيكلوبس، ونرى أوديسيوس ورجاله فـى طريقهم الطويـل والمضنى عائدين إلى الوطن بعد حربهم الطويلة فى طروادة، فيأمر أوديسيوس اليقـظ رجاله بالتوقف فوق جزيرة صغيرة بالقرب منهم، بينما يقوم هو وقلة من رجاله الموثوق بهم بالتجسـس على أرض الجزيرة. وفى أثناء عملية الاستطلاع هذه يقدم لنا هومر درسًا مهما وأساسيًا فـى الاجـتماع وعـلوم السياسـة، إذ يطلعـنا عـلى مـا كـان يُعَدُّ فـى أيامـه من علامات التحضر Civilization.

فأديسـيوس يخشـى أن يلتقى بمخلوق ذى قوة عظيمة، أى "إنسان همجى لايعرف شيئا عـن العدالـة والقـانون"[٣]، وهـى العناصـر الأوليـة التى تميز شخصية الإنسان المتحضر. إن نظرة واحدة على النص اليونانى لكفيلة بأن تزودنا بفهم كامل لهذه المعانى. فالكلمتان اللتان ترجمتا إلى كلمـتى "العدالـة والقـانون" همـا "dikas" و"Themestas"، وهاتـان اللفظتان هما صيغتا الجمع لكلمتى "dikas" و"Themest". فى صيغة المفرد، فهما لفظتان مجردتان: الأولى تشير إلى التقليد والقـانون، أو العدالـة بينما تدل الأخيرة على ماهو لائق أو صحيح بحكم التقاليد، أو السوابق. أما صـيغتا الجمـع فإنهمـا تصـفان الطـرق المسـتخدمة لتسوية الخلافات فى مجتمع منظم. والترجمة الأكـثر دقة تعنى القضايا والأحكام "Lawsuits and adjudications". فالإنسـان غير المتحضر لايـألف هـذه الإجـراءات. ومـا وجـده أوديسـيوس فـى بـلاد السيكلوبس قد أكد مخاوفه. إن بلاد السـيكلوبس ليسـت منظمة كمجتمع. لأن كل فرد يعيش فى عزلة عن الآخرين داخل كهف رطب تفـوح مـنه روائـح كـريهة، ومعـه زوجاته وأطفاله وحيواناته. يقول هومر إن السيكلوبس لم يعرف الزراعة أو الإبحار. وهى أولى الأعمال التى اشتغل بها الإغريق القدماء. إنه وحش أكثر منه إنسانًا. إن له عينًا واحدة تتوهج فى وسط رأسه، وهو من أكلة لحوم البشر Cannibalism.

لقـد وقـع أوديسـيوس ورجالـه فـى الأسـر عـند واحـد مـن السـيكلوبس هـو بوليفـيموس Polyphemus فـى داخـل كهفـه. كـان يفطر بأكل رجلين من الإغريق ويأكل اثنين آخرين على العشـاء. وسـرعان مـا اكتشف أوديسيوس الماكر نقطة الضعف عنده. فهو مثل كثيرين من أهل هذه البلاد الأصليين لايعرف شيئا عن مشروب الليكر، ولـذلك وقع ضحية سهلة للمشروبات الروحية. فقد أسكره الإغريق، وحرقوا عينه ثم هربوا.

يضـيف هومر لمسة شجن ولوعة على اللوحة التى رسمها للسيكلوبس، فيقول: "كان كل واحـد مـنهم يسـن القوانين Lawgiver الخاصة لزوجته وأطفاله"، لكنه لم يكن لديه أدنى اهتمام بالآخرين. وكما يقول هومر، فهو لايعرف شيئًا عن "مجالس الشورى"deliberative assemblie، وهـذه مسـألة أخـرى تفرق بيـنه وبـين الإنسـان المتحضر فى عصره. لم تظهر أبدًا هذه العبارة فى "الإلياذة". هناك كان الملك يتشاور مع مجلس شيوخه قبل اتخاذ القرار وتبليغه للمحاربين، الذين كانوا يعبرون عن الموافقة أو الرفض بالصياح أو بالتذمر، لكن اجتماعهم لم يكن "للتشاور" عادة.

ربما يدل هذا على أن "الأوديسة" جاءت متأخرة عن "الإلياذة" وتعكس مرحلة متأخرة من الـتطور السياسـى، أو ربمـا كـانت "الإليـاذة" تتـناول فقـط الاجـتماعات المحدودة جدا فى وقت الحـرب. على أى حال، فإننا نملك هنا الدليل فى "الأوديسة" قبل سقراط بعدة قرون الذى يثبت

أن مجالس الشورى "كانت مظهرًا مهما من مظاهر المجتمع الإغريقى"، وهذا أشبه بملكية دستورية وليس بمفهوم سقراط للنظام السياسى الذى "يحكم فيه من يعرف، فيعطى الأوامر وعلى الآخرين الطاعة".

لايمكن أن نترك قصة الأوديسة والسيكلوبس دون التوقف لحظة للنظر فيها من وجهة نظر الإنسان غير المتحضر، إذ لايزال فيها درس ساخر للعصور المتأخرة.

لقد احتقر أوديسيوس الإنسان غير المتحضر لأنه "ليس لديه اهتمام بالآخرين" خارج نطاق عائلته. لكن قبل لقائه بالسيكلوبس، فإن صديقنا المتحضر أوديسيوس قام بمغامرة ثانية أظهرت أن اهتمام الرجل المتحضر بالآخرين كان أيضًا محدودًا جدًا.

يخبرنا أوديسيوس أنه، قبل وصوله إلى بلاد السيكلوبس، انحرفت سفينته نتيجة هبوب الرياح نحو مدينة إسماروس Ismarus فى بلد السيكونز Cicons. ثم يذكر الوقائع الحقيقية فيقول: "قمت بنهب المدينة وذبح رجالها، ثم أخذنا نساءهم لبيعهن أو لاستخدامهن إماءً" طبعا، ثم خرجوا وفى أيديهم "كنز كبير من الجواهر". قسمت هذه الغنيمة فيما "بيننا" بالتساوى، بحيث لم يغبن أحد فى حصته"[٤]. هذا مايحكيه أوديسيوس باطمئنان وارتياح.

وفى اعترافه بهذه القرصنة، لايخامره شك أو تأنيب ضمير. فمن الناحية الأخلاقية، فإنه لم ينشغل إلا بجانب واحد فقط هو أن رفاقه البحارة قد أخذ كل منهم نصيبه العادل فى الغنيمة المنهوبة، وهذا لايزيد شيئًا عما يردده اللصوص فى أمثالهم عن الشرف.

لو علم بوليفيموس بشأن من جرى ذبحهم واستعبادهم فى إسماروس، لحق له أن يسأل: أين هو ذلك "الاهتمام بالآخرين" الذى كان أوديسيوس المتحضر يتفاخر به؟ فإذا كان اهتمام السيكلوبس ينحصر فى أسرته مباشرة، ألم يكن اهتمام أوديسيوس محصورًا فى رفاقه القراصنة فقط؟

حين شرع أوديسيوس فى استكشاف أرض السيكلوبس، أراد أن يعرف "إن كانوا يعاملون الأغراب بمودة وأنهم يخافون الله"[٥]. وقد يتساءل بوليفيموس، مندهشًا: ما نوع هؤلاء الرجال الذين يحبون الأغراب ويخافون الله ثم يهاجمون المدينة دون أى استفزاز لهم أو داع للشكوى فيدمرونها بغير أدنى شعور بالندم؟!

طبعا لو عرف بوليفيموس العالم الخارجى من حوله، لأدرك أن القرصنة كانت آنذاك محترمة، وقد ظلت كذلك إلى عهد قريب فى عصورنا الحديثة. وما سير والتر رالى Sir Walter Raleigh سوى القرصان الأول المفضل لدى الملكة إليزابيث لإغارته على السواحل الإسبانية فى أمريكا. لقد ذكر بروفيسور إيرنست باديان Badian فى قاموس أوكسفورد الكلاسيكى "أن القرصنة فى العصور القديمة كان يصعب التفريق بينها وبين التجارة من ناحية وبينها وبين الحرب من ناحية أخرى".

لم يكن السيكلوبس ساذجًا كل السذاجة، فما إن لمح بوليفيموس زواره لأول مرة، حتى سألهم: "أيها الأغراب، من أنتم؟ ومن أى مكان جئتم فوق المياه؟ هل جئتم للعمل، أم تطوفون عبر البحار اعتباطًا مثل القراصنة، الذين يتجولون، مخاطرين بحياتهم، جالبين الشر لأهل البلاد الأخرى؟"[٦]. ومفتاح الكلام هنا هو عبارة "أهل البلاد الأخرى". إن قوانين المجتمع المتحضر تطبق داخله فقط، أما خارج حدوده، فالبلاد الأخرى تعد مكانًا مباحًا. وهل حرب طروادة سوى حملة ضخمة للنهب والسلب؟!

الواقع أن القانون والنظام داخل المجتمع قد يرفعان من حدة المشاعر الهمجية المكبوتة، فقد تكون الحرب متنفسا للنوازع الهمجية خارجه، كما تكهن بذلك فرويد عقب الحرب العالمية الأولى فى مقاله "المدنية ومنغصاتها" "Civilization and its Discontents". يعتقد فرويد Freud أن النوازع غير المشروعة التى يعمل الناس على كبتها من أجل استمرار الحياة الاجتماعية تجد متنفسًا لها فى عمليات القتل الجماعى فى الحروب. هناك نرى للمرة الثانية حقيقة الملاحظة التى أبداها أرسطو فى أنه حيث يتم تهذيب الإنسان بفعل الحياة الاجتماعية، فإنه يصبح أفضل

الحيوانات، لكنه عندما ينفصل عن القانون والعدالة يصير أكثر الحيوانات وحشية[7]. فكوكب الأرض لن يكون مكانًا آمنا حتى يتحول كله إلى مدينة حرة (بوليس Polis)، ويصير الإنسان ـ بعد اكتمال تحضره في النهاية ـ مواطنًا عالميًا Cosmopolites(*)، طبقا لهذا المصطلح الإغريقي القديم الكاشف للغيب. فأوديسيوس والسيكلوبس، المتحضر وغير المتحضر، لم يكونا مختلفين تمام الاختلاف. الأول ـ حين تواتيه الفرصة ـ يسرق أخوانه ويستعبدهم، والآخر يتعشى بهم.

لننه هذا الاستطراد بنغمة أكثر رقة، آتية من د. ب ستانفورد أستاذ الكلاسيكات الأيرلندي العظيم في تعليقه على "الأوديسة"، حيث يوضح أن الأسئلة التي وجهت من السيكلوبس إلى أوديسيوس في الكتاب التاسع من الأوديسة هي صورة طبق الأصل من الأسئلة التي وجهت إلى تليماخوس ابن أوديسيوس، في الكتاب الثالث حين أتى إلى بيلوس Pylos بحثا عن مفتاح يوصله إلى مكان أبيه المفقود من وقت طويل[8]. هناك في بيلوس يسأل الحكيم نيستور Nestor زائره هل هو أحد القراصنة. النصان المكونان للسطور الثلاثة في كلتا الفقرتين متطابقان، لكن الملابسات مختلفة. وهنا نأتي إلى تمييز آخر بين الرجل المتحضر وبين الرجل غير المتحضر طبقا لمعايير هومر.

لم يسأل نيستور زواره، حسب قانون الضيافة، إلا بعد أن فرغوا من تناول طعامهم. وكما يقول هومر، "بعد أن يكون الأغراب قد نالوا متعتهم من الطعام" في هامش الكتاب التاسع، يكتب ستانفورد تعليقه على هذه الفقرة: "إن تصرف نيستور المهذب في إرجاء الأسئلة حتى يطمئن إلى راحة ضيوفه يتناقض مع المواجهة المباشرة الفظة التي تصرف بها السيكلوبس"[9]، فالسيكلوبس لم يكن رجلا مهذبا gentleman.

ومع ذلك، فهناك فقرة واحدة في هومر، تؤيد الملكية المطلقة، ولكن لم يستشهد أحد بها، لا سقراط ولا المدافعون عنه، برغم أنها تقدم، كما أظن، سندًا كتابيًا للمثل الأعلى عند سقراط. إن صمتهم الغريب يعطي مفتاحًا لكشف سر قضية الاضطهاد التي أغفلوها منذ ذلك الحين حتى الآن.

لقد اضطررنا للرجوع إلى فقرة هومر، عندما بدأنا تحقيقنا لجزء مظلم ورد في مذكرات زينوفون Memorabilia، حيث يشير إلى التهم الموجهة ضد سقراط في أثناء المحاكمة بواسطة "أحد المدعين" دون أن يحدد شخصيته. ولكن الباحثين المحدثين يقررون أن هذه الإشارة إلى ممثل الادعاء في المحاكمة التي جرت بالفعل إنما تشير إلى كراسة مفقودة وضعها أحد الكتاب من دعاة الديمقراطية Prodemocratic اسمه بوليكراتيس Polycrates، وقد نشرت مباشرة بعد المحاكمة على أي حال؛ فإن هذه الشذرات التي تمنينا بآمال لا طائل منها، والتي اقتبسها زينوفون من هذا العمل المختفي هي اللمحة الوحيدة التي وصلتنا عن القضية كما يراها ممثل الاتهام. وهذه الشذرات تلقي ضوءًا جديدًا على هذا الجانب من التهمة التي تزعم أن سقراط كان يقوم "بإفساد الشباب".

إن كلمة "أفسد Corrupted" قد تخلق انطباعًا زائفًا. إنها تبدو في آذان المحدثين أشبه بالاتهام بجريمة الشذوذ الجنسي Homosexual offense، ولكن اللواط Pederasty ـ أي عملية الاتصال الجنسي بين رجل وبين شاب لم تنبت له لحية ـ كان فعلا محترمًا على المستوى الاجتماعي عند قدماء الإغريق، وهو ماتوضحه محاورات أفلاطون. اللفظ الذي استخدم في الاتهام ـ diaphtheirein ـ هو فعل بمعنى يدمر، أو يخدع أو يغرر بفتاة seduce. وتظهر هذه الكلمة الإغريقية نفسها في محاورة أفلاطون المسماة "رجل الدولة"[10] حيث يستخدمها أفلاطون بمعنى تضليل الشباب سياسيًا. والشذرات التي نسبت إلى بوليكراتيس في مذكرات زينوفون تبين أن الكلمة ذكرت في محاكمة سقراط بمعنى تدمير subverting أو تغريب alienating الشباب. وهذه قد تكون ترجمة حديثة لكلمة "أفسد" corrupted.

طبقًا لما يورده زينوفون، فإن "ممثل الاتهام" قال: إن سقراط "قد علَّم رفاقه أن ينظروا بعين الاحتقار إلى قوانين أثينة، وكذلك دفعهم إلى ازدراء النظام الراسخ constitution

---

(*) ظهرت هذه الكلمة الإغريقية لأول مرة عند الفيلسوف الإغريقي اليهودي فيلو جودايوس السكندري Philo Judaeus of Alexandria، لكن يقال إن أصلها يرجع إلى الكلبيين.

established، كما دفعهم إلى العنف"، أى أن يكونوا مستعدين لقلب هذا النظام بالقوة. واستشهد صاحب الاتهام بأقوال من كريتياس Critias وألكيبياديس Alcibiades بوصفهما أبرز الأمثلة على الشباب الذى تم إفساده.

"لقد جلب كلاهما على الدولة شرورًا مدمرة لامثيل لها" .إن كريتياس، وهو القائد فى ديكتاتورية الثلاثين، قد وصل إلى قمة الجشع والعنف. "فى حين أخذ ألكيبياديس فى ظل الديمقراطية يتفوق على الجميع فى الانحلال والبذاءة"[٢].

أضف إلى ذلك أن صاحب الاتهام قال إن سقراط قد "تخير من شعر أشهر الشعراء أكثر الفقرات تحللاً من الأخلاق، واستخدمها فى تعليم أتباعه من الشباب "أن يكونوا طغاة وأشرارًا malefactors"[٣].

من المؤسف أننا لانملك النص الخاص بالاتهام الذى كتبه بوليكراتيس فى كراسته، وعلينا أن نبحث لأنفسنا عمن يكون هؤلاء الشعراء الذين يفترض أن سقراط قد استشهد بهم لتغريب الشباب وإبعادهم عن الديمقراطية alienating the youth from the democracy. وهناك من شعراء الأريستوقراطية المشهورين من يمكن استخدامهم هكذا. يقفز إلى الذهن منهم شاعران هما بندار Pindar وثيوجنيس Theognis. من الدفاع الوحيد الباقى عن سقراط، والمعروف قليلا، والذى كتبه ليبانيوس Libanius فى القرن الرابع الميلادى، نعرف أن بندار وثيوجنيس قد ورد اسماهما بين الشعراء الذين اتُّهم سقراط بالاستشهاد بأشعارهم ضد الديمقراطية. لقد ألف بندار أغانى كثيرة فى مدح الطغاة المشهورين. أما ثيوجنيس، فقد عبر من خلال مراثيه عن كراهية طبقة النبلاء القديمة من ملاك الأرض للطبقة الوسطى الناشئة، التى كانت تتكون من الحرفيين والتجار والذين أخذوا يطالبون بحق التصويت وحق المشاركة فى الوظائف العامة.

فى إحدى انفجاراته العنيفة، يشبههم ثيوجنيس بقطيع من الثيران وهو يقدم نصائحه، لخصوم هذه الطبقة قائلا:

اضرب واسحق أصحاب الرءوس الفارغة! يا"جاب"
اطعن بمهمازك المسنون فى ظهورهم
ضع نير الطغيان الثقيل حول رقابهم
فلن تجد، تحت الشمس، شعبا أكثر منهم
حبا للعبودية[٤].

رؤية الشاعر لعامة الناس قطيعا من الحيوانات ليست مغايرة لرؤية سقراط. كان يمكن أن يكون الأمر مدهشًا لو أن صاحب الاتهام لم يقتبس هذه الأشعار المشهورة فى عدائها للديمقراطية. لكن زينوفون يحصر النماذج التى افترض أن بوليكراتيس قد استشهد بها فى فقرة واحدة من أشعار كل من هومر وهزيود. والاستشهاد بهزيود لا صلة له بالموضوع حتى إننا يمكننا أن نستنتج أنه قد أثار نقطة لا صلة لها بالموضوع كتكتيك لتحويل الأنظار بعيدًا. ولما كان مثله الأعلى من الشعر قد استخدم لتعليم الشباب أن يكونوا طغاة وأشرارًا، فإن زينوفون قد اقتبس بيتا من هزيود يقول: "ليس العمل عارًا، وإنما التطفل هو العار". هذا البيت من ملحمة "الأعمال والأيام"[٥]. إنها ببساطة تعبير عن أخلاقيات العمل وليس له علاقة من أى نوع بالموضوع الذى أثاره بوليكراتيس.

لقد ألف هزيود أشعاره قبل صعود الديمقراطية. ولكن على خلاف هومر الذى كان يعكس وجهة النظر الأريستوقراطية، فإن هزيود كان فلاحًا مناضلاً ونطق بمشاعر طبقته ضد كبار الملاك. إن ملحمة "الأعمال والأيام" هى أول قصيدة للاحتجاج الاجتماعى، وإن "الملوك" - أى ملاك الأراضى الأريستوقراطيين - كانوا الهدف المفضل لسهامه. إنهم - مثل طبقة الأشراف الإنجليز بعد ذلك بقرون - أخذوا مقاعد القضاة فى تسوية النزاعات بين المزارعين الملتزمين وبين العمال فى مناطق نفوذهم بالأرياف.

وكان هزيود يسئ الظن بنزاهتهم كقضاة. ويقول عنهم إنهم.أولئك "الذين يلتهمون الرشاوى،" و"يمارسون أعمال القهر ضد زملائهم بأحكام معوجة"، ثم ينذرهم بأن الإله زيوس قد

أرسل "مراقبين" يتجولون فى الأرض "متدثرين بالضباب" لكى يسجلوا مساوئهم من أجل العقاب الإلهى[٦]. فمن الصعب إذن الاستشهاد بهزيود فى زرع أفكار معادية للديمقراطية.

فقرة هومر التى أوردها زينوفون هى الفقرة الوحيدة التى تتصل بالتهمة الموجهة إلى سقراط، ولكن زينوفون بترها بمهارة حتى يخفى مغزاها عن القارى. ولكى نفهم هذا الأمر يتحتم علينا أن نعود خطوة إلى الوراء لنرى ما الذى سبقها واستدعاها. الاقتباس يأتى من الكتاب الثانى فى "الإلياذة" حيث يندفع الإغريق نحو سفنهم فى لحظة تفجر الشوق واللهفة لإنهاء الحرب والعودة إلى الوطن.

وكما رأينا، فإن الإله زيوس، أمام توسلات أم أخيل وإلحاحها، أرسل إلى أجاممنون حلمًا كاذبًا، ليغريه بالاندفاع فى هجوم مأساوى على أسوار طروادة الأمامية، وذلك من أجل عقاب الملك أجاممنون على إذلال أخيل بخطفه الأسيرة التى أحبها. ويقرر أجاممنون تنفيذ خدعة ماكرة، فيخبر مجلسه بأنه سوف يصدر أمره برفع الحصار عن طروادة وتوجيه السفن باتجاه الوطن، لكى يختبر الروح المعنوية لقواته. وكان أمله أن يعترض الجنود على رفع الحصار قبل الاستيلاء على المدينة وسلبها.

اندفعت القوات بدلا من ذلك نحو السفن، وكان على أعضاء المجلس تبعًا لتعليمات أجاممنون أن يحذروهم من أخذ أوامره على محمل الجد، وأن يعودوا من أجل تعليمات جديدة فى اجتماع جديد. إن أجاممنون يخشى عاقبة أمره، برفع الحصار. فلم تكد الكلمات تخرج من فمه حتى اندفع الجنود صائحين نحو السفن، ليس فقط عامة الجنود بل ضباطهم - "البارزون" - وقد لحقوا بهم، وأظهر الجميع فى شكل واحد استياءهم من الحرب الطويلة التى لاثمرة لها.

يتولى أوديسيوس قيادة أعضاء المجلس لإيقاف هذا الاندحار، وإعادة الجيش إلى الاجتماع. وبينما يفعل أوديسيوس هذا، إذا به يعامل الضباط بطريقة ويعامل الجنود بطريقة أخرى. يقتبس زينوفون من هومر قوله: كان أوديسيوس "كلما وجد" "ملكا" أو شخصًا مرموقا، وقف إلى جانبه وأخذ يهدئ من روعه بكلمات رقيقة. لكنه كان كلما صادف "رجلا من عامة الشعب" عامله بالضرب والإهانة، و "سَوْقه "، "ثم" أخذ يعيره بصوت مرتفع "ويأمره بأن يجلس ساكنًا وأن يستمع إلى من هم أفضل منه. فما أنت شجاع بل ضعيف لا ذكر لك فى المعارك أو المجالس"[٧].

قال "صاحب الاتهام": إن سقراط فسر هذه السطور فى هومر بأن "الشاعر موافق على تأديب عامة الناس وفقرائهم". ويرد زينوفون بأن سقراط لم يقل هذا أبدًا، ولو فعل لظن فى نفسه أنه "يستحق التأديب"، وعلى العكس من ذلك، فقد قدم سقراط نفسه بوصفه واحدًا من الشعب وأنه صديق الإنسانية. بل إنه "على الرغم من كثرة تلاميذه المحبين له" فإنه لم يفرض عليهم أن "يدفعوا نفقة"، بل "أعطى للجميع من فيض خيراته" gave of this abundance .. to all.

لكن زينوفون كان يقوم بتفنيد اتهامات بوليكراتيس بصفته محامى دفاع ماهرا. فإذا عدنا إلى "الإلياذة" فسوف نجد أن زينوفون أجرى حذفا لجزأين مهمين من تقرير هومر، وهو شئ لا يمكن لكاتب ديمقراطى مثل بوليكراتس أن يغفله. الحذف الأول هو بقية توبيخ أوديسيوس لعامة الجنود. لقد اقتبس زينوفون السطور "١٩٨ - ٢٠٢" من الكتاب الثانى. أما خاتمة كلامه، فى أربعة السطور التالية، فهى كفيلة بأن تقدم نقطة كبرى فى اتهام بوليكراتيس. فلأول مرة فى الأدب الغربى، ينصب الهجوم مباشرة على الديمقراطية، ويتم التأكيد على حق الملوك الإلهى. هذه السطور الأربعة المحذوفة هى الذروة، وفيها مضمون الدرس الذى كان أوديسيوس يلقيه حيث يقول:

"لا توجد طريقة لتجعل منا نحن الآخيين جميعا حكاما هنا،
"فليس من مصلحة الجماهير أن تحكم. فليكن هنا سيد واحد فقط.
"ملك واحد ينعم عليه الابن (أى زيوس)
ابن كرونوس ذو المشورة المعوجة،
"بصولجان الملك والسلطة لإقامة القانون،
الذى يراه لشعبه"[٨].

لن يجد عدو الديمقراطية أفضل من هذا النص فى هومر: "ليس من مصلحة الجماهير أن تحكم نفسها".

فالملك يأمر، وعلى الشعب أن يطيع.

وهذا يتفق تمامًا مع المثل الأعلى الذى عرضه سقراط فى مكان آخر من المذكرات: "يجب أن يكون الحكم لمن يعرف، أما الآخرون فعليهم بالطاعة". لا غرابة فى أن يحذف زينوفون هذه السطور الأربعة.

هناك حذف آخر فى نص زينوفون مساو لهذا الحذف فى الأهمية: ففى المشهد الذى يأتى فى أعقاب خطبة أوديسيوس عن حق الملوك الإلهى، عندما توقف اندفاع الجنود نحو السفن، ودعى المجلس للانعقاد، فإذا بواحد من عامة الجند يتجاسر ويتحدى أوديسيوس والمذهب doctrine الذى كان يشرحه.

هناك اجتماعات كثيرة فى "الإلياذة"، لكن هذا الاجتماع كان فريدًا. إنها المرة الأولى والوحيدة فى هومر التى يتكلم فيها جندى من عامة الشعب، فيعبر عن آراء جنود الصف the army's rank -and - file ويلعن الملك أجاممنون، أمام وجهه. إنها بداية ظهور الرجل العادى فى التاريخ المكتوب، أو التدريب الأول على حرية الكلام من جانب شخص من العامة ضد الملك. وقد تم قمعه بالقوة: فقد أجاب أوديسيوس على هذا الكلام ، بالضرب وليس بالحجة.

لا يمكن لكاتب يتهم سقراط ـ كما فعل بوليكراتيس، وهو يستشهد بهذا التمرد من الكتاب الثانى فى "الإلياذة" ـ أن يحذف هذا المشهد الذى يمثل الذروة. لقد قدم لشباب الأريستوقراطية الساخطين مثلا سيئا شجع على "تأديبهم لعامة الناس وفقرائهم"، وربما أخفى زينوفون هذا الأمر فى طى الكتمان لأنه شديد الخطورة والتدمير. فلا يذكر زينوفون اسم ثيرسيتس Thersites فى أى مكان. لكن فى النص الذى كتبه نجد صدى الاسم قد تردد عن طريق العقل الباطن. كان بإمكان زينوفون أن ينكر أن سقراط قد استخدم هذه الفقرات من هومر لو كانت هذه هى الحقيقة فعلا، وبدلا من ذلك، فإن دفاعه بنفى التهمة عن سقراط هو اعتراف صريح وليس إنكارًا.

يحتج زينوفون قائلا: "ماذا قال (أى: سقراط)؟ أما كان يجب إسكات أولئك الذين لايقدمون خدمة بالكلمة أو بالعمل، ولا يستطيعون أن يعاونوا جيشًا أو مدينة أو شعبًا فى وقت الحاجة، حتى لو كانوا يملكون الثروات الطائلة، فضلا عن وقاحتهم وعدم كفاءتهم"[9]؟ باستثناء تلك المحاولة نحو الديماجوجية الغوغائية فى عبارة "حتى لو كانوا يملكون الثروات الطائلة"، فإن الكلام كله لايزيد على صياغة نثرية لما سمعناه من أوديسيوس. فسقراط أيضا يقول: يجب "إسكات الوُقْح من محدثى النعمة عن الكلام، وذلك مافعله أوديسيوس بـ"ثيرسيتس". الغريب، أن الكلمة التى يستخدمها سقراط هنا بمعنى وقح ليست مشتقة من اللفظ الإغريقى الأكثر شيوعًا وهو (Hybris) لكنها مشتقة من الصفة Thrasos (جسور. وقح). فمن أين أخذ محدث النعمة رقم واحد هذا اسمه(*). قد يقول قائل من أتباع فرويد إن الاسم الذى كان زينوفون يحاول طمس معالمه قد أفلت منه فى اختياره للصفة.

ففى وصفه لشخصية ثيرسيتس، يظهر هومر إنحيازًا طبقيًا واضحًا، لأن هومر قادر على أن يكون مؤثرًا وودودًا فى وصفه لعامة الشعب، حتى رعاة الخنازير والعبيد، بشرط أن يظهر هؤلاء العامة أنهم "يعرفون مكانتهم" أما بالنسبة لثيرسيتس الذى لم يعرف وضعه وحدوده، فالشاعر الأريستوقراطى لم يظهر رحمة معه. ولا توجد شخصية أخرى فى هومر ـ ولا حتى سيكلوبس آكل لحوم البشر ـ قد صور بصورة منفرة أبشع من ثيرسيتس. كان الإغريق يحبون أن يروا أبطالهم على درجة كبيرة من الوسامة. إن هومر يرسم لثيرسيتس Thersites صورة مشوهة حتى يبدو وكأنه معوق فعلا؛ إذ يصفه هومر بأنه أوقح رجل فيمن مشوا إلى طروادة[10]. فهو مقوس الساقين، "يعرج

(*) هناك صيغة بديلة لكلمة Thrasos فى اللهجة الأيولية Aeolic dialect ـ وهى إحدى السلالات اللغوية فى ملاحم هومر ـ قد تكون Thersos، ومن ثم الاسم Thersites.

بإحدى قدميه، أكتافه المستديرة مقوسة إلى الأمام فوق صدره، ورأسه مدبب وأصلع تقريبًا، لم ينبت له إلا شعر قليل قصير. باختصار، هو رجل ما كان لـ"هيلين"، أن تهرب معه".

ويتساءل القارئ الحديث مندهشًا: كيف أمكن إذن لثيرسيتس أن يمر من ضابط التجنيد باعتباره لائقا للخدمة العسكرية؟! إن الباحث البيزنطي إيوستاثيوس Eustathius ـ أحد الدارسين لهومر- يعلق على ذلك بقوله: إن السبب الوحيد في إلحاق ثيرسيتس بالحملة هو الخوف من أنهم إذا تركوه خلفهم في أرض الوطن، فإنه سوف يحرض الناس على الثورة[١١]!. أما مؤلف قصص الخيال القديم لوسيان، فإنه يسخر من وصف هومر لثيرسيتس، ويقول إنه عند وصول هذا الثائر إلى الجحيم Hades فإنه سوف يرفع قضية ضد هومر من أجل التشهير به، أو يتهمه بالقذف العلنى[١٢].

كان الإغريق يحبون البلاغة أيضًا، وقد أكد لهم هومر أنه كان كريه المنظر كريه الحديث بحيث لا يرضى أحد أن يراه أو يسمعه. فيقول هومر إن ثيرسيتس كان "ثرثارًا لايكف عن الكلام، وكان عقله محشوا بكلمات مشوشة، استطاع بها أن يشتم الملوك"، فلم يتكلم بكياسة واحتشام Kata Kosmon، وكان مستعدًا أن يقول أى شئ لإضحاك الجنود. ويضيف هومر أن ثيرسيتس كان مكروهًا من جانب أخيل وأوديسيوس لأنهما كانا هدفًا دائمًا لدعاباته الخشنة وسخريته اللاذعة. والظاهر أنه كان مهيجا سياسيًا ونشيطا لبعض الوقت.

عندما تغلب أوديسيوس في النهاية على الآخرين جميعًا في المجلس، كان الوحيد الذى رفض السكوت هو ثيرسيتس. وبرغم الوصف الخبيث الذى قدمه هومر لثيرسيتس على أنه رجل مشوش الحديث، فإنه لم يتكلم هنا بجسارة فقط، وإنما تكلم أيضا بوضوح وفي صلب الموضوع.

لقد وبخ ثيرسيتس الملك في حضوره، فقال في مواجهته: "يا ابن أتريوس Atreus على أى شئ أنت ساخط الآن؟ إن أكواخك مليئة بالبرونز، وبها الكثير من النساء، وهى أفضل الغنائم التى نعطيك إياها نحن الآخيين كلما أخذنا مدينة. فهل أنت جشع للذهب بحيث تريد أن يقدمه لك مروضو الخيول الطرواديون فدية عن أحد أبنائهم الذى يمكن أن يقع في أسرى أو أسر أى جندى آخر من الآخيين؟ أو أنك تريد فتاة لتنام معها، وتأخذها سرية خاصة لنفسك؟ إن هذا لايليق". ثم يوجه هذا الجندى العادى كلامه إلى أجاممنون قائلا: "إنه لايليق، وأنت قائد لنا، أن تجلب الشرور على أبناء الآخيين"، يقصد بذلك إطالة أمد الحرب لإشباع جشعه لمزيد من الغنائم. ثم يلتفت ثيرسيتس إلى إخوانه من الجنود ويخاطبهم قائلا: "أيها الحمقى الضعفاء، يا مَعَاير الرجال الوضعاء، ما أشبهكم بنساء آخيا، لم يعد فيكم رجال". إن ثيرسيتس يحرضهم على الاتجاه نحو السفن والعودة إلى أرض الوطن. "اتركوا الرفيق هنا ليهضم غنائمه وأسلابه في شيخوخته وكى يتعلم إن كان يمكنه أن يستمر وحده دون وجودنا". ويبدو ثيرسينس وكأنه قد لسعته الإهانة من إشارة أوديسيوس إلى عامة الجنود بأنهم لاحساب لهم في المعركة.

إن ثيرسيتس في هذه الخطبة ولأول مرة يطلق على أجاممنون لقب "راعى الشعب" ـ السطر الذى أحب سقراط أن يستشهد به في المذكرات ـ لكن ثيرسيتس قال هذا من باب السخرية والاستهزاء. فقد ختم كلامه بأخطر احتجاج ضد الملك، فقال: "لقد" أهان" أخيل (وهو رجل يفضله كثيرًا) حين خطف فتاته المفضلة وأخذها أسيرة عنده. فانطوى أخيل على نفسه وجلس في خيمته، وعرض أجاممنون الحملة كلها للخطر والتهديد بإبعاد أعظم المحاربين وأولهم. إن "راعى الشعب" قد خان غنمه (رعيته). وبرهن على أن شهوته تفوق واجبه الملكى قوة".

يجيب أوديسيوس بالعنف، ويضرب ثيرسيتس أمام الاجتماع حتى تسيل منه الدماء، ثم يهينه ويذله ويهدده بأنه لو نطق ثانية "اسم الملوك بلسانه، فإنه سوف يجرده من جميع ملابسه ويرسله عاريًا يبكى ويولول نحو السفن المسرعة". هكذا انتهت حركة التمرد التى أثارها أجاممنون نفسه بالإعلان الزائف الذى أصدره لاختبار الروح المعنوية لجنوده. واستمر الحصار دون نجاح يذكر بطول اثنين وعشرين كتابًا من "الإلياذة". وهذه هى آخر مرة نسمع فيها عن ثيرسيتس وعن أول محاولة للرجل العادى في ممارسة حرية التعبير[١٣].

والواقع أننا إذا عدنا إلى "الإلياذة" الآن، فسوف نرى أن الذى أغاظ هومر والكثير من الباحثين فى الكلاسيكيات منذ ذلك الحين، ليس ما قاله ثيرسيتس، بل الذى أغاظهم هو أن رجلا من العامة كان هو الذى تجاسر ونطق به. وحقيقة الأمر، أن ماقاله ثيرسيتس عن أجاممنون فى الكتاب الثانى من "الإلياذة" لم يكن سوى صدى لما قاله أخيل فى الكتاب الأول. هناك فى المشاجرة بين "الملكين" حول الأسيرات المفضلات، يصف أخيل أجاممنون بقوله: "أكثر الرجال جشعا"، "متسربل بالعار"، سكير "أسكرته الخمر"، وجبان "له عينا كلب (شرس) وقلب غزال (مذعور)". ثم يواجهه أخيل بالقول: هل ملكت الشجاعة أبدا لكى تتسلح مع شعبك لمعركة، أو تتقدم مع الرؤساء لعمل كمين"؟!(١٤).

إن أخيل يشكو أيضًا، مثل ثيرسيتس من أن أجاممنون أخذ زبدة المغانم والأسلاب، بينما اكتوى الآخرون بنار الحرب(١٥). يضيف أخيل فيقول مالم يجرؤ ثيرسيتس على قوله: إنه هو نفسه ليس بينه وبين أهل طروادة أى خلاف: "إنهم لم يسرقوا قطعانى ولم يسلبوا خيولى". ثم يقول أخيل: إنه جاء إلى المعركة فقط لإسداء معروف لأجاممنون، ويهدد بتركها. لقد مضى ليبقى خارج "الإلياذة" معظم الوقت، حتى الكتاب الثامن عشر.

فالبطل الأول للإلياذة مصاب بتضخم الذات. إن كبرياءه المجروح أهم عنده من الإخلاص لرفاقه المحاربين. لكن هومر لايجد كلمة نقد واحدة يوجهها إلى هذا النكد العنيد، حتى حين يهرع هذا الطفل الباكى أخيل - وليس هناك تعبير آخر عنه - إلى إلهة البحر ماما ثيتيس Thetis، ويحرضها على أن تحوِّل معونة زيوس ضد الإغريق: وهذا عمل من أعمال الخيانة. المعيار الذى يطبقه هومر لمحاسبة كل من المتمردين هو معيار صارخ فى ازدواجيته. إذ يرسم صورة مثالية لتمجيد الأريستوقراطى وصورة كاريكتاتورية لتحقير الرجل العادى.

لكن أخيل ليس هو الأريستقراطى الوحيد الذى انتقد أجاممنون. فعلى الرغم من أن أوديسيوس قام بضرب ثيرسيتس حتى نـزفت منه الدماء، فإنه انتقد أجاممنون نقدًا مريرًا فى الكتاب الرابع عشر. ففي هذا الكتاب يقترح الملك (أجاممنون) أن يطلق الجنود إلى السفن ويقول: "أحسب أنه ليس عارًا أن تهربوا من سفك الدماء". حينئذ يرمقه أوديسيوس بنظرة غاضبة، ويقول: "هلكت أيها الرجل، كان يمكن أن تكون قائدًا لجيش آخر، ليس له أمجاد، لا ملكا علينا"(١٦). والمشهد كله لايصلح شهادة فى صالح الملكية المطلقة.

ولأن زينوفون لم يذكر ثيرسيتس، فلا يمكن أن نعرف من مذكراته كيف كان شعور سقراط نحوه، لكن هناك إشارتين إلى ثيرسيتس فى سقراط الأفلاطونى (كتب أفلاطون)، وكلتاهما تتضمن الازدراء والتحقير. فى محاورة "جورجياس" Gorgias حين يصف سقراط العقاب الذى ينتظر الخطاة بعد الموت فإنه ينبذ ثيرسيتس على أساس أنه مجرم عادى غير "جدير بالعذاب الأبدى المخصص لذوى المكانة الرفيعة والجرائم الكبرى"(١٧). فى جمهورية "أفلاطون"، حين يحكى سقراط قصة الرحلة التى قام بها إير Er إلى العالم السفلى لزيارة الموتى، يظهر ثيرسيتس فى صورة مهرج يتقمص جسم قرد استعدادًا لعملية تناسخ الأرواح التالية(١٨). وفى الحكاية نفسها يختار أجاممنون أن يُبعَث فى صورة عُقاب.

إن التبجيل الموجه لأجاممنون فى المذكرات، من الواضح أنه غير مقصور على سقراط وزينوفون. فإن الملك بوصفه شخصية مبجلة ينتسب إلى سقراط أفلاطون. ففى نهاية "محاورة الدفاع" لأفلاطون، فى اللحظة التى يودع فيها سقراط قضاته، يقول لهم إنه إذا كانت هناك حياة أخرى بعد الموت، فإنه يتطلع إلى الاستمتاع بالحديث مع عظماء الرجال الذين عاشوا فى الماضى، وهو يشتاق لأن يرى أجاممنون بينهم. "إن الإنسان أيها السادة، يود أن يضحى بكل شئ، فى سبيل أن يسأل قائد هذا الجحفل العظيم ضد طروادة"(١٩). أما فى محاورة "الندوة"، فنجد سقراط يقتبس من هومر العبارة نفسها التى يستخدمها فى "المذكرات"، فيصف أجاممنون بأنه صنديد فى أوقات القتال"(١٩). فى "كراتيلوس" Cratylus - وهى محاورة صغرى تدور حول اشتقاق الأسماء، يحتج سقراط بأن اسم الإنسان يحدد طبعه - وهى فكرة مراوغة أوحت لستيرن بقصة Tristram Shandy. لقد وجد سقراط فى اسم أجاممنون جذورا تدل على أنه كان شخصا رائعا بسبب "صبره ومثابرته"(٢١).

فـى جمهوريـة أفلاطـون، يخطـو سقراط خطوة أبعد عن سقراط زينوفون فى ولائه للملك. ففى حـين يـبين هومـر أن أجاممنون لم يكن فاضلا، يقترح سقراط حذف هذه الفقرات رقابيا من الإليـاذة، لأنهـا تسئ إليه، وحتى لاتخلق إحساسا بإزدراء السلطة. من بين الفقرات التى يطلب سقراط حذفهـا رقابيـا وبالـتحديد، خطبة أخيل التى انتقد فيها أجاممنون[٢٢]. فمهمة الأدب كما تحددها جمهورية أفلاطون، هى غرس عادة ضبط النفس (Sophrosyne) فى جمهور الرعية على مستويين:

١) لكى يطيعوا حكامهم؛
٢) ولكى يتحكموا فى "شهواتهم الجسدية".

لقد أعطى أخيل مثالاً سيئًا بانتقاده لمليكه، لكن سقراط لايقول شيئا عن المثل السيئ الذى ضربه الحاكم نفسه حين فشل فى التحكم فى "شهواته الجسدية" إزاء الفتاة الأسيرة.

كـان سقراط يتـلهف فـى عجـلة عـلى حـذف السـطور الـتى قال فيها أخيل وهو يصف أجاممـنون إنـه "سـكير أسـكرته الخمـر، وجـبان" عيـناه عـيـنا كـلب (شـرس) وقلبه قلب غزال (مذعـور)"[٢٣]، عـلاوة على عبارات بذيئة أخرى من النثر والشعر صورت من جانب مواطنين ذوى مكانـة خاصة ضد حكامهم"، إذ يقول سقراط موجها كلامه لأفلاطون: من المؤكد أنها عبارات غير لائقة لايصح أن يسمعها الشباب".

فـى الكـتاب الـثانى مـن الجمهوريـة. يدعـو سقراط أيضًا إلى إعمال الرقابة بحذف الحلم الكـاذب الذى أرسله زيوس لأجاممنون، ويقول: "على الرغم من امتداحنا لأشياء كثيرة أخرى فى هومـر، فـإن هـذا لانقـبله[٢٤]". ثم يضع هذه الفقرة جنبًا إلى جنب مع حلم مشابه أرسله أبوللو إلى ثيتيس فـى إحـدى مسـرحيات أسـخيلوس Aeschylus المفقودة ـ كأمثلة للطريقة التى تظهر بها الآلهـة والـتى لـن يسـمح بعرضـها عـلى خشـبة المسرح أو فـى الكـتب المدرسية داخل جمهورية أفلاطون.

هـناك بالمثل إشارة غامضة فى الجمهورية تكشف (حسب تعليق جيمز آدم) انـزعاجًا من بعـض المسـرحيات المفقـودة الـتى كـانت تسخر من جهل أجاممنون بعلم الحساب[٢٥]. فأجاممنون باعتباره النموذج الأول للملك Archetypal king لابد من حمايته من النقد.

تخيل ما الذى كان يمكن أن تفعله هذه الرقابة بثلاثية الأورستيا Oresteia لأسخيلوس، عـندما تجـرأ أجاممـنون وأحضـر خليلـته العـرافة كاسـندرا إلى بيـته مـن طروادة، وقامت زوجته كليتمنسـترا بقتلها وأخذت تهلل تشفيا وهى فى حالة هياج جسدى كامل لايليق بأن تسمعه آذان امرأة محتشمة:

"هـنا يـرقد الـرجل الـذى أسـاء إلىّ، عشـيق الأسيرات من بنات إليم Ilium، وهنا ترقد أسيرته، وعرافـته، ومحظيـته، رفيقـة فراشه الأمينة الملهمة، والتى ألفت النوم مع البحارة أيضا على أسـرتهم الخشبية. لقد لقى الاثنان مصيرا يستحقـانه"[٢٦]. إن عبـارة Equally familiar تتضمن أيضًا أنه فى أثناء رحلة العودة إلى الوطن، كانت اسندار تنام أيضا مع عامة البحارة، وهى ترجمة مهذبة للفكـاهة المكشوفة Rabelaisian isotribes المـوجودة فـى الأصـل، ومعنـاها الحـرفى أن كاسـندرا "حكـته أو دلكته" مع البحارة. وفى جمهورية أفلاطون، ما كان يمكن أن يسمح لأسخيلوس أن يقول هذا على خشبة المسرح.

لذلك فإننا نختم موضوعنا الخاص بعرض الاختلافات الفلسفية الأساسية بين سقراط وبين مدينته أثينة. فقد رأى سقراط وتلاميذه أن المجتمع البشرى ماهو إلا قطيع ينبغى أن يحكمه ملك كغنم يحكمها راع. أما الأثينيون فكانوا يعتقدون ـ كما أوضح أرسطو فيما بعد ـ أن الإنسان حيوان سياسى، يختلف عن بقية الحيوانات الأخرى، فى أنه قد وهب المنطق Logos أو العقل، ومن ثم كـان قـادرًا عـلى الـتفرقة بين الخير والشر وعلى حكم نفسه فى داخل المدينة Polis، وليس هذا الاختلاف بالأمر الهين.

هوامش:

1. Homer, Iliad, 15.558, 22. 429.
2. Ibid., 1.263. Richard. J. Cunliffe, Lexicon of the Homeric Dialect (London: Blackie & Sons, 1924).

3. Homer, Odyssey, 9.317.
4. Homer, Odyssey, 2 vols. (Loeb Classical Library, 1919), 9.40 off (1: 305).
5. Ibid., 9.176.
6. Ibid., 9.252ff (Loeb 1:321).
7. Politics, 1.1.12 (Loeb 13).
8. Odyssey, 3. 71-74.
9. Homer, Odyssey, edited by William B. Stanford, 2 vols., 2nd ed. (London: Macmillian, 1959), 1: 357.
10. Plato, Statesman, 229B.
11. Memorabilia, 1.2.9-12 (Loeb 4: 15-17).
12. Ibid., 1.2.56 (Loeb 4: 39).
13. Translation by Dorothy Wender, Elegies 847-850, in Hesiod and Theognis (London: Penguin Press, 1976), 126.
14. Hesiod, Works and Days, 1.309.
15. Hesiod, Works and Days (Loeb Classical Library, 1956), 1.248-264 (21-23).
16. Memorabilia, 1.2.58 (Loeb 4: 41).
17. Iliad, 2.203-206.
18. Memorabilia, 1.2.59 (Loeb 4: 41).
19. Iliad, 2.216-219.
20. See the article on Thersites in Der Kleine Pauly (Munich, 1979). This five-volume abridged and modernized version of the huge ninety-volume German Encyclopedia of Classical Antiquity is familiarly known as the "Pauly–Wissowa" from the names of its chief editors.
21. Lucian, 8 vols. (Loeb Classical Library, 1960), True Histories 2 (1: 325).

13 -من المدهش أن تعيش الكراهية التى أثارها هومر ضد ثيرسيتس حتى هذا اليوم فى الدراسات الكلاسيكية. وهى صورة طبق الأصل للنظرة المليئة بالإزدراء فى معجم اكسفورد الكلاسيكى، حيث وصفه بأنه "شخص قبيح الشكل، سليط اللسان، أخذ – يوبخ أجاممنون حتى أسكته أوديسيوس بالضرب." ويضيف المعجم "يتضح من الوصف الموجود له أنه، وضيع الأصل." المعادل الألماني لمعجم أكسفورد ينظر بقسوة أكبر. ففى Der Kleine Pauly, يوصف ثيرسيتس بأنه متمرد، كذاب ومتبجح. ثم يصف هجومه على أجاممنون بأنه – خطاب نارى لمهيج يفتقد الفطنة والكياسة. لم يحاول الألمانى أو البريطانى أن يشير فى مقالاته إلى أن هذه هى المرة الأولى التى يقوم فيها فرد من عامة الناس بممارسة حرية الكلام فى اجتماعات هومر.
لكن في المقال حول الديمقراطية بمعجم أكسفورد يتتبع الأستاذ المحترم فيكتور اهرنيرج "جرثومة الديمقراطية اليونانية" بالرجوع إلى الكتاب الثانى فى "الإلياذة" بادئاً ثيرسيتس "حيث يقول اهرنيرج "كانت هناك دائماً حركات مضادة لحكم النبلاء والأثرياء، وذلك حين بدأت الطبقات الدنيا من الناس الأحرار محاولاتها من أجل الحصول على حقوقها الكاملة في المواطنة".

14. Homer, Iliad, 2 vols. (Loeb Classical Library, 1925), 1.224-227 (1: 19-21).
15. Ibid., 1.165-168.
16. Ibid., 14.8 off (Loeb 2: 73).
17. Gorgias, 525E.
18. Republic 10.620C.
19. Plato, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1971), Apology, 41B (25).
20. Ibid., Symposium 174C (52).
21. Ibid., Cratylus 395A (433).
22. Republic, 3.389 Cff.
23. Ibid., 3.390A (quoting the Iliad, 1.225).
24. Ibid., 2.383A.
25. Republic, edited by James Adam (Cambridge: Cambridge University Press, 1963), 7: 522D.
26. Aeschylus, Oresteia, 1429-1443.

الأدب المهمش فى مصر

ريشار جاكمون
ترجمة : منى طلبة

إن سؤال "ما الأدب؟" يعنى بعبارة أدق: "ما حدود الحقل الأدبى؟ من يقررها؟ وكيف؟".
وحتى لا أقع فى الخطإ الشائع المتمثل فى التحديد المسبق التعسفى بالضرورة، حاولت التعرض لمسألة تحديد الحقل الأدبى الشرعى من خلال بعض المنتجات النصية ذات الهوية الأدبية الإشكالية، مكتفيًا بنماذج قليلة مختارة عشوائيًا ضمن مادة وفيرة للغاية. ولابد لى من أن أؤكد أننى فى تقديمى لهذه النماذج لا أسعى إلى إضفاء شرعية أدبية عليها (حتى لو أدركت أن مجرد إيرادها فى مجلة تعبر بامتياز عن الشرعية الأدبية، هو بمثابة إضفاء شىء من الشرعية على هذه المنتجات النصية). فأنا لا أتحدث هنا من منطلق النقد التقييمى، وإنما من منطلق النقد الوصفى.
إن تجاهل نص ما والسكوت عنه هو أسهل الوسائل وأقساها للحكم عليه بالإعدام أدبيًا. من وجهة نظر النقد الوصفى وعلم اجتماع الأدب، يحول مثل هذا التجاهل دون فهمنا لواقع الأدب بأبعاده المتعددة والمتشعبة فى المجتمع المصرى. إذ لا يوجد "أدب راق" (ما أسميه هنا الأدب الشرعى) إلا لأنه يوجد فى المقابل "أدب متدنٍ"، أى أدب غير شرعى، أوَ كما سنقول فيما بعد: أدب هامشى Paralittérature.

١ـ التخييلى واللاتخييلى:

لقد ارتبطت عملية قبول الرواية الخيالية ضمن إطار الأدب الرسمى المشروع ـ على امتداد النصف الأول من القرن العشرين ـ بعملية استبعاد متزايد للأشكال "اللاتخييلية" المعتمدة ـ بشكل أو بآخر ـ مثل أدب الرحلات، أو السير الذاتية، أو التراجم، أو ـ بصورة عامة ـ النصوص "اللاتخييلية" التى تتبدى على هيئة تمثيل "لاتخييلى" للواقع. وقد أُهْمِلَت مثل هذه النصوص من قبل النقد الأدبى الذى اقتصر شيئًا فشيئًا على الأنواع "الإبداعية"؛ مثل الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح. ومثال السيرة الذاتية دالٌ هنا: ففى النصف الأول من القرن العشرين كان النقد مهتما بالسير الذاتية ("الأيام" لطه حسين و"إبراهيم الكاتب" للمازنى[1]) بوصفها تعبيرًا عن لحظة الحداثة المهيمنة (أو بحسبان أن السيرة الذاتية شهادة ميلاد للفرد وللذات الفاعلة لتاريخها). بعد هذه الحقبة (أى ابتداء من الخمسينيات) جنح النقد إلى التخلى عن هذا النوع من المؤلفات، والذى كان ـ بالتأكيد وفى اللحظة نفسها ـ قد تم إهماله نسبيا من قبل الكُتّاب أنفسهم، حتى وإن ظلت مؤلفاتهم الخيالية تستفيد ـ على الرحب ـ من حياتهم الشخصية، وهو ما أثبته النقد، وشدّد عليه مرارًا. ولكننا نستطيع أيضًا أن نؤكد أن الطابع الخيالى أو الحقيقى للسرد لم يكن هو المحك الرئيسى فى تحديد وضعه بوصفه عملا أدبيا مشروعا، وإنما المحك هو قيمته الفنية التى يقرها أو لا يقرها النقد. شاهدنا على ذلك السيرة الذاتية للطيفة الزيات "حملة تفتيش" ١٩٩٢، إذ تعامل معها النقد بوصفها عملاً أدبيا صرفًا[2].

ومن هنا نرى أن النقد الأدبى المصرى قد باشر وظيفته التقليدية، أى التقييم الجمالى والتمييز بين ما يستحق وما لا يستحق أن يوسَم بالعمل "الفنى". ولكن النقد لم يف بوظيفته "الحديثة" ـ إن صح التعبير ـ والتى تتمثل فى إخضاع منتجات نصية وخطابية أخرى للتحليل، وذلك بغض النظر عن أى تقويم جمالى[3]. فباستثناء النصوص ذات الطابع "الفنى" من نوع "حملة تفتيش"، لم تكن النصوص اللاتخييلية ـ إلا فيما ندر ـ مادة للنقد النصى. ومع ذلك، نستطيع أن نؤكد على أن هذه النصوص اللاتخييلية تعمل ـ إلى حد بعيد ـ بالطريقة نفسها التى تعمل بها النصوص التخييلية. إذ تستعين تلك النصوص بمجموعة من التقنيات البلاغية والأسلوبية من أجل بناء تمثُّل للواقع ذى معنى ما بالنسبة لكاتبها أو لقارئها. وتبين لنا قراءة سيزا قاسم دراز لـ"إنسان السد العالى" ١٩٦٧ (والنص عبارة عن تحقيق عن بناء السد العالى قام به كل من صنع الله إبراهيم وكمال القلش ورءوف مسعد) كيفية استخدام النص للتقنيات البلاغية المألوفة فى الخطاب الخيالى مثل: الاستعارة والمبالغة، وحضور صاحب القول فى الخطاب.. إلخ، وهى كلها تقنيات تستهدف "خداع" القارئ (وإلى حد ما، الكاتب) للنص اللاتخييلى[4].

ونسوق هنا مثالاً آخر ضمن عشرات الأمثلة المتاحة، وهو قصة عز الدين نجيب (ولد عام ١٩٤٠) "الصامتون"[٥] والتى ينقل لنا فيها تجربته بوصفه مثقفا قاهريا غادر المدينة لتثقيف جموع الفلاحين. وعز الدين نجيب فنان تشكيلى (حاصل على ليسانس الفنون الجميلة عام ١٩٦٢)، وهو أيضًا ناقد ومؤرخ للفن المصرى المعاصر، وأحد الذين ساهموا فى تجديد القصة القصيرة المصرية فى الستينيات[٦]. وقد أمضى عز الدين نجيب معظم حياته المهنية فى وزارة الثقافة، وكلفه التزامه السياسى باليسار مشقات وصعوبات جمة[٧].

تنقسم قصة "الصامتون" إلى جزأين، يحكى فيهما الكاتب عن رحلتين له خارج القاهرة، ولم تكن الرحلة الثانية منهما أقل إحباطًا من الرحلة الأولى. فقد أراد عز الدين نجيب فى الرحلة الأولى عام ١٩٦٧ - ١٩٦٨ (عندما كان مديرًا لقصر ثقافة كفر الشيخ) وكذلك فى الرحلة الثانية عام ١٩٦٧ - ١٩٦٨ (بوصفه مسئولاً عن الشق الثقافى لمشروع "التنمية الشاملة" فى منطقة أخرى من ريف الدلتا) أراد عز الدين نجيب أن يبث رسالة "ثورية"، وأن يبرهن على أننا نستطيع بل يجب أن نكافح من أجل "تغيير العالم"، مثلُهُ فى ذلك مثل كُتاب "إنسان السد العالى"، ولكنه يختلف عنهم فى أن ما يحكيه هو تجربة سلبية فى مجملها. ففى حين وظفت التقنيات السردية فى "إنسان السد العالى" بطريقة تمحو التوترات وتخلق وهم "عالم مثالى"[٨]، أدت التقنيات الروائية المستخدمة فى "الصامتون" - على العكس - إلى إبراز مظاهر الصراع، ولكنها - فى الحالتين - تقنيات روائية تصل الوصف بمشاهد الحركة والحوار وتأملات الكاتب/ الراوى.

لقد كُتِبَت "الصامتون"، وتُقرأ - إذن - بوصفها "رواية"، وبهذه الصفة يُفتتح فصلُها الأول:

"المكان: الساحة الرئيسية لقرية "مطوبس" إحدى قرى محافظة كفر الشيخ. الزمان: ١٤ من أبريل عام ١٩٦٨، وقت الغروب. السيارة العجوز تلهث متعبة قبل أن تتوقف فى أحد جوانب الساحة الترابية. ننزل منها يكسونا غبار وإنهاك رحلة طويلة مضنية عبر طرق وعرة. بالرغم من ذلك تملؤنا حيوية لم تفتر للعمل، وفى عيون الفريق الصغير العدد كان يتألق حماسٌ لم تخمده العادة، بينما تنهمك فى حل مقطورة السيارة التى تحمل المولد الكهربائى، وإخراج آلة عرض سينمائى لايقل عمرها عن عمر السيارة، وتعليق الشاشة على جدار مبنى فى طرف الساحة".

كما نرى فى هذه الفقرة، لاتكف الحكاية عن التشديد على التفاوت بين بؤس الإطار الاجتماعى وهوان وسائله المادية، وبين حمية وحماسة المشرفين على "القافلة الثقافية". وفى فقرات أخر يسطع التضاد بين مختلف أبطال القصة الذين يُصنفون دائمًا وبوضوح: إما فى جانب الخير مع قوى التقدم والتغيير، وإما فى جانب الشر مع القوى الرجعية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يستخدم عز الدين نجيب هذا التضاد من أجل تصعيد درامى حقيقى، توجزه لنا عناوين الفصول: "الصامت يصغى"، "الصامت يغضب"، "الصامت ينطق"، "الصامت يصرخ". "الصامتون" حكاية مطابقة للواقع، يستخدمها الباحثون مصدرا مباشرا لتاريخ السياسات الثقافية المصرية، ولكنها أيضًا "سرد روائى" أدبى لتجربة معاشة.

فى فرنسا وغيرها من البلدان، أثبت الكثير من البحوث التى أجراها المؤرخون ونقاد الأدب على السواء حول موضوع كتابة التاريخ[٩] أن ثمة سبلاً متاحة لقراءات جديدة ناقدة لما يسمى بـ"السرد المطابق للواقع" فى مقابل "السرد التخييلى". كما بينت الدراسات أن هذه المتون السردية (المطابقة للواقع) يمكن استثمارها، لا من أجل ضمها إلى المجال الأدبى، ولكن من أجل الكشف عما تدين به للسرد التخييلى وما ينتج عن ذلك على مستوى تلقى هذه المتون. وسنحاول فى الصفحات التالية تقديم قراءة من هذا النوع لـ"كتاب النميمة" ١٩٩٦ لسليمان فياض، وهو عبارة عن متواليات من الوصف لشخصيات الكتّاب والنقاد المصريين، وشهادة فريدة مدوّنة لعادات وتقاليد الوسط الأدبى المصرى[١٠]. وقد استخدمنا هذا الكتاب - فى مقام آخر - من أجل رسم ملامح الصورة الاجتماعية للكتاب والنقاد المصريين، أى بعبارة أخرى المضمون المعلوماتى له. ولكن يهمنا أيضًا أن ننظر إلى كيفية عمله بوصفه نصا سرديا. وقد يزودنا العنوان الفرعى بما يدعم وجهة النظر هذه. فكثيرًا ما ألحّ سليمان فياض فى مقدمته على أنه "لم يقسم كتابه إلى جزأين منفصلين: النبلاء ثم الأوباش، لأن ضمن أولئك وهؤلاء يوجد نبلاء أوباش، وأوباش نبلاء". ومع ذلك، فهذه

الشخصيات ليست شاحبة الملامح، إذ لم يقدم لنا سليمان فياض النبلاء بما لايليق بهم قط، وما من شيء عندمٍ يكفر عن خطايا الأوباش. لقد كان الهدف العام للكاتب، إذن، هو المقابلة بين نموذجين من الكتاب: النموذج الخيِّر الذى يعيش وفق القيم الأخلاقية والثقافية للجماعة (العمل، الثقافة، النزاهة، الزهد) ويقاوم وعدَ ووعيدَ السلطات الخارجية، والنموذج الشرير الذى يفعل عكس ذلك.

وباستثناء بعض النبلاء من أمثال يحيى حقى (الصوفى)، والناقدين محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) (العبقرى المقهور)،[١١] وأنور المعداوى (فارس عصره)[١٢]، فإن سليمان فياض لايشير بالاسم إلى الشخصيات الكثيرة التى يعرض لها على مر صفحات كتابه، أو إلى غيرهم وإنما يكتفى بالإيماء إليهم مستخدمًا المجاز أو الكناية مثل (قوس قزح) ويقصد غالى شكرى، و(الضابط الشاب) ويقصد يوسف السباعى ... إلخ.

قد تظل هذه الشخصيات مجهولة بالنسبة للقارئ "الساذج" (وهل يوجد مثل هذا القارئ؟)، لكن القارئ الحصيف يفلح بصفة عامة - وعلى مر ما يقرأ من قصص - فى تحديد الهوية الحقيقية لمعظم أبطالها (كما أن لعبة الإلغاز هذه تشكل أيضًا متعة من متع قراءة النص). وذلك لأن كل شخصية تتشكل عبر متتاليات من الطرائف والمشاهد التى يبنى الكاتب من خلالها تمثلا سلبيا أو إيجابيا للشخصية "الملتقطة". ويبرز كلُّ مشهد وكلُّ طرفة ملمحًا من ملامح الشخصية أو تقليدًا من تقاليدها السياسية والمهنية. من هذا المنظور يعيد "كتاب النميمة" إنتاج بنية الطرائف الشفوية مشيرًا إلى شخصيات من عالم الأدب أو الفن وهى تتناول تلك النكات فى جلساتها الخاصة.

وتشكل هذه الطرائف خطابًا حقيقيًا من بقايا ثقافة الشفاهية فى الأوساط الأدبية، واستبقاء لثقافة شفاهية متداولة فى الأوساط الأدبية، له متخصصوه الذين يمكن عَدُّهم رواة محدثين يحفظ بعضهم فى ذاكرته ذخيرة حقيقية من هذه القصص والطرائف. ولهذا النوع من الخطاب قواعده: إذ يجب أن تكون الطرفة حاملة لما هو كوميدى أو ساخر، ولقيمة نموذجية هى مضرب المثل. والطرفة التى اخترناها هنا من بين طرائف هذه الجلسات بطلها هو عبد الرحمن الخميسى (١٩٢٠ - ١٩٨٧) العصامى المتعدد المواهب: وهو شاعر وقصاص وكاتب دراما ومترجم ومخرج مسرح وسينما ومناضل شيوعى لأمدٍ طويل:

> "طرق بليغ حمدى باب الخميسى (ولم يكن بليغ قد أصبح الملحن المفضل لأم كلثوم وعبد الحليم حافظ بعد) وهو فى حاجة إلى عشرة جنيهات. ولم يكن الخميسى يمتلك هذا المبلغ الكبير آنذاك، فاصطحب صديقه - دون أن ينبس ببنت شفة - إلى منزل مغنية مشهورة، وقال لها إنهما قد قدما إليها ليعرضا عليها أغنية جديدة من تأليفه وتلحين بليغ حمدى. فنظر إليه بليغ حمدى مذعورًا، إذ لم يكن قد لحن شيئًا بعد.. وراح الخميسى يرتجل مطلعًا، واستدار إلى رفيقه الذى أدرك أن عليه أن يرتجل اللحن، وهكذا تم إعداد الأغنية فى دقائق، وأعجبت بها المغنية، بل تحمست لها حتى إنها أعطت الخميسى خمسين جنيهًا، فاقتطع منها عشرة جنيهات أعطاها لبليغ حمدى واحتفظ بسائر المبلغ! ولقيت الأغنية - بالطبع - نجاحًا عظيمًا".

تكشف لنا هذه الطرفة عن عبقرية الخميسى وانتهازيته، وتسند إليه دورًا رئيسيا بجوار بليغ حمدى النجم اللامع للموسيقى المصرية، وترفعه إلى مقام الأخير، ولكنها أيضًا تشى بنزوع موهبة الخميسى إلى الاستسهال. وتجرى طرائف "كتاب النميمة" وفق النموذج السابق. لكن أكثر شخصيات الكتاب نجاحا - من منظور قواعد هذا النوع من الخطاب - هى شخصية "عجل جسد له خوار"، والتى نتعرف من خلالها بسرعة على "بُعبُع" المثقفين القاهريين: ثروت أباظة. والطرفة الأكثر لذعًا المذكورة عنه بعنوان "المجد بالصدفة":

> " قدمت السينما المصرية فى عام ١٩٦٩ فيلمًا مقتبسًا من إحدى روايات ثروت أباظة وهى "شىء من الخوف" التى نشرت عام ١٩٦٧. وقد عهد المخرج بكتابة أغانى الفيلم إلى عبد الرحمن الأبنودى الذى لم يعجبه السيناريو، فأجرى قلمه فى كل من السيناريو والحوار. وجاء يوم العرض الخاص للفيلم، وجلس مؤلف الأغانى الشاب بجانب ثروت أباظة الذى

غضب غضبًا شديدًا وأخذ يلكز بمرفقه مؤلف الأغانى قائلا: "..... أنا برىء من هذا الفيلم، هذه رؤية "حمراء مشبوهة" (أى شيوعية) ستوقعنا فى نقمة العسكر". واعترضت الرقابة على الفيلم، مما أسعد ثروت أباظة. وعارض المخرج والمنتج القرار، واتخذ جمال عبد الناصر قرارًا بعرض الفيلم قائلا: "اعرض الفيلم، لو كنا كما يقول الفيلم، فنحن أولاد كلب، ونستحق التشهير بنا". (دائما صورة ناصر كما يحب أن يراها المثقفون المصريون هى صورة ديكتاتور بلاشك، لكنه يحترم الثقافة. وهذا على عكس السادات، طاغية حقيقى وديمقراطى مزيف معادٍ للثقافة).

وعرض الفيلم ونجح نجاحًا ساحقًا، ونسى الناس المخرج ومؤلف الأغانى، وصار الفيلم فيلم ثروت أباظة، ومشى يختال بنفسه بين الناس. وبعد وفاة جمال عبد الناصر، راح ثروت أباظة يتغنى ويكتب فى الصحف والمجلات بأنه وقف ضد الاستبداد فى العهد الغابر، وأن شجاعته لم يقم بمثلها كاتب. ولم يكف عن القول إلا حين قال له كاتب مسرحى قديم: كفى، نحن نعرف من كتب سيناريو الفيلم وأغانيه.... لقد قرأت قصتك وشاهدت الفيلم، وليس لك من قصة الفيلم سوى اسمك. وبليتك الكبرى يا صاحبى حين يكتب أحد يوما ما الحقيقة، ولسوف تعيش بقية عمرك فى "خوف" من هذا اليوم".

لقد نجح فياض بشكل خاص فى صياغة هذه الطرفة، إذ امتزج الأثر المضحك للطرفة بالرسالة التى يراد تمريرها، وذلك من خلال التورية الساخرة التى تحملها الكلمة الرئيسية الجامعة لكل من الفيلم والرواية، وهى "الخوف". فثروت أباظة الذى يدعى إدانته للشعور بالخوف الكبير، ذلك الخوف الذى يروع به الديكتاتور الشعبَ والمثقفين، يستحوذ عليه ـ هو بدوره ـ خوفٌ هائل من جراء شىء شديد التفاهة. ونحن نرى أن الشىء المهم فى هذه الطرائف، وفى كتاب مثل "كتاب النميمة"، لايرجع ـ غالبًا أو بصفة خاصة ـ إلى مدى صدق هذه الطرائف، وإنما يرجع بالأحرى إلى الوظيفة التى تؤديها، وفيما هو أبعد من ذلك، إلى نمط تمثل العالم الثقافى والفنى الذى يبنيه مثل هذا الخطاب. من هذا المنطلق، لنا أن نتصور مدى الأهمية التى يمكن أن يحظى بها درس فى الإثنوجرافيا الأدبية لإنشاء مدونة (ولنذكر هنا أنها شفاهية أساسًا) لهذه الطرائف، وإخضاعها من ثم لتحليل من قبيل ما حاولناه هنا بشكل سريع.

ليست الطرفة الأدبية على طريقة "كتاب النميمة" إلا حالة خاصة "لنوع أدبى" أكثر رحابة، تشيع تسميته فى مصر "بالأدب الساخر". وهو نوع يتراوح مابين التخييلى واللاتخييلى، بين الشعر والنثر، بين الصحافة والأدب، بين الكتابة والشفاهة إلخ، ومَثَلُهُ بوصفه نوعا "متدنيا" بالنسبة للأدب "الراقى" كمثل الكاريكاتير بالنسبة للفن التشكيلى. وربما يُعنى النقاد والباحثون أحيانًا بالكاريكاتير وبالنكتة المصرية[١٣]، ولكن عنايتهم بسائر أشكال التعبير فى الأدب الساخر أقل. وذلك على الرغم من أن هذا النوع الأدبى يمتد بجذوره إلى الماضى السحيق، وأنه لم يكف ـ منذ فجر النهضة وحتى يومنا هذا ـ عن ابتداع مؤلف غزير يستحوذ على إعجاب الجمهور. ولكن مصير هذه المدونة ـ كمصير غالبية المنتجات الثقافية (المتوسطة) ـ كان الإهمال. وذلك لأنها من ناحية تبدو "مزدوجة الهوية" بحيث لا تثير اهتمام علماء الفولكلور، ومن ناحية أخرى تبدو "متدنية" بحيث لاتجذب انتباه النقد الرسمى.

وهكذا تبدو صورة الثقافة المصرية وكأنها فى حالة فصام (شيزوفرانيا)، فهى منقسمة مابين "ثقافة الجماهير" التى تولى الضحك قيمة كبرى، وبين "ثقافة النخبة" الجادة إلى درجة تثير اليأس، لذلك ظن ب. كاكيا أن بوسعه أن يؤكد على غياب أدب من طراز P.G Wodehouse ـ وهو أدب أكثر الكتاب الساخرين الإنجليز شهرة ـ فى العالم العربى[١٤]، متبنيًا بذلك الترتيب الرسمى للقيم الأخلاقية والجمالية بدلاً من مساءلته. فهو يَعُدّ جمهرة النصوص والكتاب الفاقدى الأهلية أو المغمورين بالنسبة للنقد الرسمى وكأنهم غير موجودين. وكان جديرًا به ـ بدلاً من اللجوء إلى مقارنات سطحية نابعة من النزعة المركزية الأوروبية ـ أن يستغنى عن وساطة النقد العربى، وأن يبحث مباشرة فى النتاج الأدبى.

نحن لانتحدث هنا عن الهزل أو الهجاء أو السخرية فى الأعمال الأدبية الرسمية الشرعية، والتى تنهل بدورها من ينبوع "النكتة"[١٥] الذى لاينضب. وإنما نتحدث عن أشكال

خاصة من الكتابة شعرًا أو نثرًا. فعلى سبيل المثال، نجد في الشكل الهجائي من هذا الأدب - وفي صوره المتجددة - امتدادًا للنوع الأدبي التقليدي المتمثل في المقامة. فمنذ حسن العطار (١٧٦٦ - ١٨٣٥) معلم الطهطاوي، وصاحب المقامة اللاذعة من "دخول الفرنساويين الديار المصرية"[١٦]. ومرورًا بمقامات بيرم التونسي، وحتى المقامات الأحدث لعباس الأسواني (١٩٢٥ - ١٩٧٧)[١٧]، فقدت المقامة - في أغلب الأحوال - طابعها الخيالي، لتتمحور حول الهجاء السياسي والاجتماعي. وعلاوة على هذه الخصيصة، نستطيع أن نعثر في السير الذاتية على خصيصتين أخريين من خصائص المقامة، وهما: نزعة الصعلكة المغامرة وقريحة الهجاء، وهو مايصدق على نص "السيد ومراته في باريس" ١٩٢٣ - ١٩٢٤ لبيرم التونسي[١٨]، وهو من الأعمال النثرية النادرة التي كتبت كاملة باللغة العامية. وهو ما يصدق أيضًا على "الولد الشقي في المنفى" ١٩٨٦، وهو الجزء الأخير من أربعة أجزاء تحكي مغامرات الولد الشقي: الاسم الصحفي المستعار للكاتب محمود السعدني (المولود عام ١٩٢٧). وقد استعرض الكاتب في هذا الكتاب عشر سنوات من التشرد قضاها في المنفى (بوصفه واحدا من ضحايا حركة التصحيح عام ١٩٧١). فقد غادر السعدني مصر بعد فترة وجيزة من إطلاق سراحه عام ١٩٧٣، ليقوم بسياحة قسرية، إلى حد ما، بين لندن وبعض العواصم العربية). ويُعَدّ السعدني وبعض الكتاب الصحفيين من أمثال أحمد رجب، هجائين معروفين، يقرأ لهم جمهور عريض أكبر بكثير من جمهور معظم الكتاب الرسميين. ومع ذلك، غالبًا ما ينحى أولئك الصحفيون جانبًا، ويستبعدون من مجال الأدب الرسمي. وكثيرًا مانجد كتّابًا ومؤلفي دراما معترفا بهم ينخرطون في كتابة شتى أشكال الأدب الساخر للوفاء - إلى حد ما - بقوت يومهم، مثل محمد مستجاب[١٩] وعلى سالم[٢٠] ومجيد طوبيا[٢١]. كما يُعَد الهجاء السياسي والاجتماعي مجالا محببًا للشعراء ولاسيما ذوي التعبير العامي: من الزجالين القدماء مثل بيرم التونسي وحتى صلاح جاهين وأحمد فؤاد نجم ونجيب سرور. باختصار، إننا نرى - ودون أن نخوض في الحديث عن المسرح الكوميدي وهو بدوره عالم آخر - أن المدونة المكتوبة والشاسعة التي تطرقنا إليها بالكاد في هذا العرض تتميز بالهزل والهجاء[٢٢]. وها نحن - على الأقل - نشعر بالاطمئنان لعدم غياب أدب من طراز أدب P.G.Wodehouse في العالم العربي.

٢- ملامح من "الأدب الهامشي" المصري:

لقد أكدنا من قبل على أن الاعتراف بالأعمال التخييلية قد ارتبط باستبعاد الأعمال اللاتخييلية من الحقل الأدبي الرسمي الشرعي. ويمكن لنا أن نؤكد هنا على أن هذه العملية المزدوجة ما كان لها أن تحدث لولا تزامنها مع عملية تأسيس لمدونة خيالية تم تعريفها بالسلب: فلا معنى "للرواية الفنية" إلا في إطار تقابلها مع نقيضاتها: رواية التسلية، الرواية التعليمية، رواية العبرة إلخ. لقد استنسخ الحقل الأدبي المصري - إلى حد ما، ومع فارق قرن من الزمان (يتوافق مع الفارق في تاريخ حركة محو الأمية) - التطور الحاصل في الحقل الأدبي الفرنسي طيلة القرن التاسع عشر: وهو التطور الذي تمثل في الاندثار التدريجي للأدب الشفاهي التقليدي، وفي إنشاء "سوق مزدوج" للأدب المكتوب: أي سوق ضيق للأدب "الراقي"، وسوق واسع للأدب "المصَنَّع" "الجماهيري" "المبتذل" إلخ.

في فرنسا وغيرها من البلدان الغربية، لم يعد النقد يتجاهل مثل هذا الأدب الجماهيري، وإنما شرع منذ الستينيات في رد الاعتبار إليه من خلال المصطلح النوعي الذي شمله، وهو مصطلح الأدب الهامشي Paralittérature.

ويسمح هذا المصطلح أولاً: بالتمييز بين الأدب الهامشي وبين "الأدب الشعبي" (يستخدم المصطلح الأخير بصفة عامة للإشارة إلى الأدب الشفاهي أو الأدب ذي الأصول الشفاهية). كما يسمح ثانيًا: بتفادي التضمينات المخلة والمنتقصة من قدر هذا الأدب بوصفه "أدبًا متدنيًا" أو "شبه أدب"، أو - على العكس - تفادي التضمينات المعلية من شأنه بوصفه "أدبًا آخر" أو "الأدب - الضد". وثالثًا: كان لإطلاق النقاد لمصطلح "الأدب الهامشي" على مجموع المؤلفات المطبوعة - الرواية العاطفية والرواية البوليسية ورواية الجاسوسية ورواية الخيال العلمي إلخ - فضل الإشارة إلى أن هؤلاء النقاد يرفضون إدانة تلك المؤلفات باسم جماليات غير جمالياتها، كما أنهم يرفضون إخضاعها لمشروع رد الاعتبار الذي يحرمها من قيمتها النوعية[٢٣].

ويبدو أن هذا النوع من التناول "للأدب الهامشى" لم يحتل بعد المكانة اللائقة به فى النقد العربى (المحلى أو الأجنبى). إذ ينصب اهتمام النقد العربى: إما على الأدب الشعبى (ذى المصادر الشفاهية) فى إطار أيديولوجية قومية تسعى إلى تشكيل "الشعب" وتعريفه على نحو تجريدى بوصفه رسولا حاملا لكلمة أصلية ومبتكرة (ومثل هذا المشروع النقدى الأيديولوجى مماثل لمشروع علماء الفولكلور الأوربيين فى القرن التاسع عشر) [٢٤]، وإما على الأدب الرسمى على أساس من الجماليات "الفنية"، ملقيًا بعد ذلك بمعظم المنتجات الأدبية إلى مجال الأدب التحتى. وقد نجح مشروع الحجب والإخفاء هذا إلى الحد الذى جعل ب. كاكيا ـ كما رأينا من قبل ـ يتساءل بحدة عن أسباب هذا الغياب المزعوم لأنواع أدبية مثل الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمى والأدب العجائبى والأدب الفكاهى.. إلخ، فى الأدب العربى الحديث[٢٥]. ومع ذلك فلمشروع الحجب والإخفاء هذا وجه آخر يتمثل فى المحاولات الجانبية التى تبذل من أجل تحويل الأنواع أو الأعمال، التى تنزع النماذج الأدبية السائدة إلى إزاحتها من مجال الحقل الأدبى، إلى مادة أدبية مشروعة، على نحو ما نجده مثلا من سعى النقد إلى إعلاء قيمة أعمال كانت تصنف فى الأحوال العادية بوصفها أدبًا تحتيا، لأن مؤلفها يشغل منصبًا ذا سلطة فى المؤسسة السياسية الإعلامية، أو ما نجده أيضًا من محاولات مؤلفى هذه الأنواع "المتدنية" من الأدب للنفاذ بها إلى قلب الحقل الرسمى الشرعى[٢٦].

فى الواقع، إن صعوبة اعتماد "الأدب الهامشى" المصرى موضوعًا للدراسة قائما بذاته ترجع ـ فى جزء منها ـ إلى اختلافه عن نظيره الأوربى. إذ لايناهز الأدب الهامشى المصرى، اللهم إلا نادرًا، مرحلة "تصنيع" هذا الأدب فى أوربا، كما أنه لايتميز بشكل حاسم ـ فى جمالياته أو شروط إنتاجه ـ عن الأدب الرسمى. ولنضرب مثلا على ذلك بالأدب الذى يغلب عليه الطابع "العاطفى[٢٧]"، والذى ازدهر فى الصحافة المصرية لفترة طويلة، وكان معظم كتابه من النساء: جاذبية صدقى (ولدت عام ١٩٢٠)، وصوفى عبد الله (ولدت عام ١٩٢٥)، [٢٨] وإحسان كمال (ولدت عام ١٩٢٩، وهى تنشر منذ عام ١٩٥٨)، [٢٩] وزينب صادق (ولدت عام ١٩٣٥)، [٣٠] إلخ. لقد اتسم إنتاج هؤلاء الكاتبات ببعض الخصائص المميزة للأدب الهامشى مثل: الإطناب والتكرار أو التسلسل (تكرار نفس الموضوعات والحبكات والشخصيات المقولبة .. إلخ). كما يزداد التشديد على هذه الخصائص من خلال أنماط نشرها (عمود أو باب دورى فى الصحيفة). وإن تميز هذا النوع من الأدب عن الأدب الهامشى من زاوية العلاقة التى يسعى لإقامتها مع القارئ، فهو يتسم "بالخفة" وإن خضع للجماليات السائدة (مجموعة القواعد اللغوية والأسلوبية) وله بوجه عام بُعْدٌ تعليمى محدد ومتسق مع الفكرة التى يتصورها الكتاب عن "رسالتهم الاجتماعية". ونستطيع أن نخلص إلى النتيجة نفسها بالنظر إلى روايات الجاسوسية للكاتب المصرى المتخصص فى هذا النوع من الروايات: صالح مرسى (١٩٢٩ ـ ١٩٩٦)، [٣١] ألا وهى: أننا من جهة نجد بدايات للتحول بالأدب الهامشى إلى مرحلة "التصنيع"، ومن جهة أخرى نجد التزامًا بالنظام المرجعى للأدب الرسمى الشرعى (الواقعية، التعليمية، والموضوعات القومية).

ولكن إذا مادفعنا بالبحث إلى ماوراء هذه الآفاق الوسيطة، سرعان ما سنكتشف أن قطاعات عريضة من سوق الكتاب قد أصبحت زاخرة بهذه الأنواع "المتدنية" من الأدب، والتى كان غيابها المزعوم يزعج كاكيا. أولاً: تشغل الترجمات عن الأدب الأجنبى قطاعًا مهما من هذا السوق. وهذه ليست خصيصة مصرية. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، لم تكف دور النشر عن إعادة نشر الروايات البوليسية والكلاسيكيات الأوربية لروايات المغامرات والفروسية (لألكسندر دوماس ووالتر سكوت وميشيل زيفاجو وبونسون دو تيراى). وفى مصر نجد أن أجاثا كريستى وموريس لوبلان مبدع "أرسين لوبين" هما أكثر من تُرجم لهم من الكتاب الأجانب (بصورة مختصرة فى أغلب الأحيان). كما تنشر هذه الترجمات ويعاد نشرها فى سلاسل رخيصة الثمن[٣٢]. ومنذ عشر سنوات، نلاحظ "اختراق" الروايات العاطفية ـ المترجمة عن سلسلة كتب "هارلكوين الأمريكية" تحت اسم روايات عبير ـ لقطاع كبير من سوق الكتاب المصرى. ولاشك فى أنه لايمكن مقارنة أرقام مبيعات هذه الروايات فى مصر ـ وإن كانت أرقامًا مجهولة ـ بنظيراتها المعروفة فى أوربا[٣٣]، ولكن تمتع مثل هذه السلاسل الروائية بطبعات متعددة فى مصر يشير بوضوح إلى شعبيتها[٣٤].

ولاتحتكر الترجمات وحدها سوق الأدب الهامشي فى مصر، فهناك أيضا إنتاج محلى مبتكر يتنامى انطلاقا من أنواع وتقنيات معروفة فى أوربا، وإن ظلت له مضامينه المحلية الخاصة. ففى بداية ومنتصف القرن العشرين، ظهرت السلاسل الشعبية الكبرى مثل سلسلة "مسامرات الجيب" وسلسلة "كتابى"، والتى حل محلها اليوم سلاسل الكتب المنشورة من قبل دار نشر مزدهرة[٣٥] هى "المؤسسة العربية الحديثة". وأهم ماتنشره من سلاسل مخصص بالفعل لهذه الأنواع المزعوم غيابها عن الأدب العربى، مثل سلسلتى الروايات البوليسية والخيال العلمى: "رجل المستحيل" و"ملف المستقبل" اللتين صدر عن كل منهما أكثر من مائة وعشرين عنوانًا، كلها للمؤلف نفسه الدكتور نبيل فاروق،[٣٦] المتخصص الحالى في هذا النوع من الأدب. هذا علاوة على سلسلة "زهور" التى ظهر منها أربعة وسبعون عنوانًا فى قائمة عام ١٩٩٨، والتى يقدمها الناشر بوصفها "السلسلة الرومانسية الوحيدة التى لإيستحى الوالدن من وجودها فى المنزل". هذه السلاسل الثلاث هى الأكثر مبيعًا، ويكفينا دليلاً على ذلك وجودها الكثيف فى شتى مراكز البيع.

وحتى لو كان الأدب الهامشى المصرى قد استعار الكثير من نظيره الأوربى، فإنه قد اتخذ أشكالاً مبتكرة، لأنه يعمل فى سوق وبين أيدى جمهور يشكله خيال محدد، ويذعن لقيود خاصة. ومثل هذا التعبير المبتكر جدير بالدراسة أكثر من الروايات المقتَبَسة أو المقلَّدة للرواية البوليسية أو العاطفية الغربية. وبما أن التقاليد الاجتماعية ونظم الرقابة تحظر رواج الأدب الشبقى أو الجنسى، وبما أنه ينبغى - أيضًا - تلبية حاجات الجمهور لمثل هذا الأدب، فقد ظهر نوع خاص من الأدب الشبقى، الذى يمكن أن نطلق عليه تلطفًا "الأدب الذى يقرأ بيد واحدة"[٣٧]. والكاتب الرئيسى حاليًا لهذا النوع من الأدب هو خليل حنا تادرس (ولد عام ١٩٣٩). ويُعَدّ تادرس - فى حرفيته وكم إنتاجه - خير مثال للأدب الهامشى المصرى اليوم.

ولد تادرس فى بنى سويف بمصر الوسطى لأبٍ يعمل مُدَرِّسًا. وقد عرف تادرس طريقه إلى الأدب منذ شبابه الباكر. فمنذ روايته الأولى "شيطان الحب" ١٩٦٠، التى نشرها وهو فى الواحد والعشرين من عمره، وهو يكرر دائمًا "الصيغة" نفسها التى تسببت فى نجاحه. فبعد الرواية الأولى، أصدر مائة وخمسة عشر عنوانًا[٣٨] ما بين روايات وقصص ومقالات جنسية وترجمات مختصرة أو مقتبسة عن مؤلفات مورافيا، وساجان، ومارسيل بريفو، وفرويد إلخ، كما يُعاد نشر الكثير من هذه المؤلفات بصفة منتظمة. ولكننا - كما هو الحال دائمًا - لانستطيع أن نعرف على وجه الدقة حجم النشر الواقعى لها، وإن كان كل شيء يدل على ارتفاع نسبة المبيعات[٣٩]. فتادرس من المؤلفين المصريين القلائل الذين يعيشون من عائد مبيعات كتبهم وحده (مما سمح له بالاستقالة من وظيفته العامة سنة ١٩٨٥ وهو فى السادسة والأربعين من عمره، وكان وقتها أبًا لثلاثة أطفال). كما نفذ خطة فريدة للنشر: فهو ينشر على حسابه الخاص، ويختار صورة الغلاف (وهى عامل أساسى فى البيع) بنفسه، ويحدد سعرًا وسطا للكتاب، أى سعرًا رخيصًا بالقدر الذى لايشكل عبئًا على المشترى المنتظر، ومرتفعًا بالقدر الذى يحقق هامشًا من الربح (السعر الحالى للكتاب يتراوح مابين ثلاثة وخمسة جنيهات)، كما يتعامل تادرس مباشرة مع الموزعين المصريين (المؤسسات الصحفية) والناشرين العرب الذين يروجون أعماله خارج مصر[٤٠].

وحسبنا قراءة النص المكتوب على الغلاف الخلفى من المجموعة القصصية "ليلة واحدة تكفى" ١٩٨٣ - وهو نص مقتبس من القصة التى سُميت باسمها المجموعة - للوقوف على الوصفة الناجعة التى يتبعها تادرس فى مؤلفاته:

> **"وشعرت فجأة أن شيئًا غريبًا يشتعل فى أحشائى وأحسست بغصة مخيفة تتمسك فى حلقى!! ورأيت صدرى ينشق من حرارة الأنفاس ووضعت يدى عليه، فإذا بها تقع على ثدى!! وإذا بى أشعر أن شيئًا غريبًا طيبًا يسرى فى أنحاء جسمى، شعور غريب لم يسبق لى أن أحسسته من قبل هذه اللحظة، ولم أدرك فى أول الأمر ما حل بى!! بالرغم من هذا الاضطراب، الذى تملك جسمى وعن هذه النيران التى سرت فيه.... كنت أشعر بلذة سحرية تنساب بين أضلعى بدافع غريب.. للتجرد من ملابسى!! وتعرية جسمى للهواء الطلق، لعلى أجد فيه شيئا يطفئ النار! ونزعت عنى ملابسى.. ووقفت فى حديقة منزلنا، أنتظر سكون العاصفة التى اجتاحتنى وسيطرت على وأنا هكذا!!".**

ويقتضى "عقد القراءة" الخاص بهذا الأدب المحافظة على نوع من "الإثارة" طيلة السرد. ومن هنا نفهم إيثار الكاتب للقصص القصيرة (التى تشمل بضع صفحات)، والتى يحكيها بضمير المتكلم (على نمط الاعترافات أو المذكرات الحميمة أو المراسلات القصصية)، حيث تغيب المرجعية الواقعية: فكل الأحداث تجرى فى إطار زمانى ومكانى غير محدد، مما يترك لدينا انطباعًا - ونحن نقرأ اليوم قصصًا يرجع تاريخها إلى الستينيات - بأنها قد كتبت بالأمس فقط.

ويؤكد لنا نص الغلاف الخلفى على خصيصة من الخصائص التى تميز الأدب الهامشى، ألا وهى العناية التى يوليها الكاتب للنص المرافق، أى لكل ما يحيط النص نفسه (من غلاف وصورة وعنوان وهوامش)، وما يتم ابتكاره لجذب القارئ المشترى، وإشعاره بأن محتوى المنتج المباع له لن يحبط توقعاته المعروفة للكاتب. وعلاوة على أهمية الغلاف الأول والأخير، هناك العنوان الفرعى النوعى الذى قد يتسم بالإغراء نوعا ما: مثل "بريق الذهب" ١٩٨٣ الذى نجده فى الغلاف الداخلى لقصة عنوانها الرئيسى هو "باقة زاهية من قصص الحب"..

ولخليل تادرس علاقة حميمة بجمهوره، وهو ما تدل عليه أيضًا إشارته إلى رقم صندوق بريده فى كل كتبه، وهو يتلقى فيضا غامرا من المراسلات. ففى الوقت الذى يتوجه فيه الكاتب "الخالص" إلى قارئ افتراضى يمثل الوجه الآخر لذاته فى شكلها المثالى، يتوجه كاتب الأدب الهامشى إلى قارئ فعلى وحقيقى، ويسعى إلى التعرف على ردود أفعاله من أجل تكييف العمل الأدبى وفق توقعاته[٤١]. فمن هو جمهور تادرس؟ بلاشك، هو نفس جمهور الشعراء المتخصصين فى "قصيدة الغزل" مثل فاروق جويدة الشاعر المصرى الوحيد الذى يتمتع حاليًا بجمهور عريض، وإن كان جمهور تادرس يفوقه عددًا. وهذا الجمهور أغلبه من الشباب المراهقين والمراهقات، وهم كثيرون بحكم طول فترة الدراسة وتأخر سن الزواج. ويلعب كلٌ من تادرس وجويدة على قطبين متعارضين للخيال: العاطفى/ الشبقى، فصامى (الرغبة الجسدية وما يصاحبها من محظورات/ والرغبة العاطفية المتسامية). ولكن شعر فاروق جويدة يجذب إليه الشباب من الجنسين - الذكور والإناث - بلا تمييز، فى حين أن معظم جمهور خليل تادرس من الفتيان، الذين يجدون فى مثل هذا الأدب الشبقى "الخفيف" مادة بديلة عن المنتجات الجنسية الإباحية، المستهجنة من قبل الأخلاقيات الاجتماعية السائدة، والخاضعة للرقابة من قبل أجهزة الدولة.

اللمح المشترك بين كل قصص تادرس هو حفاظها على سلامة الأخلاق. فكلما غاص أبطاله فى وحل الخطايا (من أجل المتعة القصوى لقارئه)، ضاعف الكاتب إحالاته إلى القاعدة الأخلاقية. ودون الوقوع فى تناقض ما، يجعل الكاتب من المحظور واختراق المحظور طرفين يغذى كل منهما الآخر بالتبادل، وبذلك لايكتسب التذكير بالقاعدة معناه من إحالته لاختراقها فحسب، وإنما يسمح - أيضًا - بإيجاد شرعية لكل مشروع الكتابة لدى الكاتب. لقد أعيد طبع رواية "نشوى والحب" ١٩٧٧؟- وهى من أكثر رواياته رواجًا - ما لايقل عن عشر مرات. وهى تحكى عن السقوط المنحط لفتاة من عائلة كريمة، تستبد بها شهواتها، وتستحوذ عليها ذكريات أولى ألعابها الشبقية مع بستانى الحديقة الخاصة بمنزل عائلتها، وذكريات علاقاتها الجنسية بعشاقها وعشيقاتها وأزواجها المتعاقبين. ولكننا، وقبل نهاية الكتاب بقليل، وعند سقوط البطلة إلى الدرك الأسفل من الخطيئة، نجدها تُصاب بحروق خطيرة إثر تعرضها لحادث سيارة. وبما أنها قد عاشت من أجل إشباع نيران شهواتها، فيجب طبعًا أن تُعاقب بالنار فى نهاية الأمر. وهاهى ذى تتوب عن آثامها وهى على سريرها فى المستشفى، فتضع حدًا لحياتها راجية عفو ربها. لقد كان خليل تادرس ينفى عن نفسه دائمًا - فيما أجرى معه من حوارات صحفية - أنه يكتب أدبًا جنسيا، مؤكدًا على أن قصصه تعليمية وأخلاقية وهادفة[٤٢]. وقد يجانبنا الصواب إذا ماعددنا هذه الشهادة نفاقًا خالصًا؛ لأن تادرس يعرف أن قاعدة مثل هذا النوع من الأدب تستوجب انضواء اختراق المحظور على التذكير بالضوابط الاجتماعية، وذلك حتى يُحدِث الأثر المنتظر منه ويكون مقبولاً لدى القارئ.

هناك مثال آخر على أشكال الأدب الهامشى المصرى المبتكر، وهو قصة لانعرف كيف نحدد اسمها لأن غلاف القصة يحمل عنوانين بالإضافة إلى عنوان فرعى: فى أعلى الغلاف: "المرأة التى أنجبت للشيطان"، وتحته عنوان فرعى: "المرأة التى اغتصبها الجان"، وفى أسفل الغلاف على اليمين: "قصة من الواقع لامرأة عشقها الجان"[٤٣]. يتم تقديمها على أنها أكثر

القصص مبيعًا، دون أن نتمكن من معرفة "ما الذى تعنيه هذه العبارة بالضبط؟"[٤٤]. وهذه واحدة من القصص الصادرة أخيرًا لنبيل خالد. ويتم التعريف بالمؤلف على ظهر الغلاف بوصفه خريج كلية عسكرية، وكاتبًا للكثير من الأعمال التى نشرت فى العالم بأسره، وعضوًا فى اتحاد الكتاب ومنظمة العفو الدولية ورابطة المحاربين (هكذا). كما يورد الكاتب ثبتًا بمؤلفاته التى تضم أكثر من ثلاثين عنوانًا من بينها عشرون رواية: "فنانة عربية"، "هدى ومعالى الوزير" (ويوضح ثبت المؤلفات أنها نقلت إلى السينما)، "بنات للبيع"، ومجموعة قصصية بعنوان "اغتصاب المحارم"، و"غراميات السيدة الأولى" إلخ. وتدلنا هذه العناوين على أن "هدف" الكاتب هو استعادة الموضوعات التى لاقت نجاحًا فى الصحافة الصفراء مثل قصص الحياة الخاصة لنجوم الفن والسياسة وفضائحهم، لتوظيفها فى أشكال تخييلية. ويرتبط موضوع المرأة التى اغتصبها الجان بموضوع رئيسى كانت شتى الصحف قد أثارته وهو: اقتحام الجان للحياة العادية للناس. ومن ثم دارت أدبيات كاملة حول الجان ـ كيف نتعرف عليهم، كيف نخذلهم أو نتحالف معهم ـ وجذبت إليها جمهورا عريضا:

> **"تحكى رواية نبيل خالد عن مغامرات سهام، وهى فتاة يتيمة راودها جنى عن نفسها، ولكنها قاومت إغواءه. وفى كل مرة كانت ترده فيها، كان الجنى يطلق المزيد من قواه التدميرية؛ فخضعت له سهام مقهورة فى البداية ثم راضية فى النهاية. وقد زين لها الجنى الجشع والطموح، فدفع بها إلى عالم السياسة. وبمساعدته، استطاعت التخلص من أعدائها وتدرج سلالم السلطة إلى أن انتُخِبَت رئيسة للجمهورية. ولم تدرك سهام أنها فى غمار كل ذلك لم تكن سوى لعبة بين يدى الجنى. وقد أوعز إليها الجنى بتعيين الأبناء الذين أنجبتهم منه فى كل المواقع الحساسة فى الدولة، ومن هنا شاع الفساد والفوضى فى البلاد".**

وكما هو الحال غالبًا فى هذا النوع من المؤلفات، نجد أن المتن والنص المرافق يشكلان معًا مزيجاً من ملامح مأخوذة عن الأدب الرسمى، وملامح يختص بها الأدب الهامشى. على مستوى النص المرافق ، نجد تضعيفا للعناوين الموجهة لدغدغة مشاعر المشترى، ونجد أيضًا طابعًا شديد الإغراء لصورة الغلاف، وكذلك النص المذكور على الغلاف الخلفى:

> **"عزيزى القارئ، هذه قصة امرأة جميلة عشقها الجان. فتعال معنا أيها القارئ العزيز لتعلم ما فعلوا بها".**

وهذه كلها عناصر تخضع "لعقد قراءة" الأدب الهامشى[٤٥]: فهى تحدد إستراتيجيته التجارية، وتسمح للقارئ بالتعرف على الكتاب بوصفه منتجا مطابقا لمواصفات النوع أو السلسلة التى عهدها من قبل (أدب الجان).

ولكن الإخراج الخارجى للغلاف يناقض الإخراج الداخلى للكتاب، إذ يتبع الأخير التقنيات الضابطة لشرعية الأدب الرسمى خاصة: الإهداء، ثم التمهيد. ونجد هنا نوعًا من التمهيد يتمثل فى إعادة نشر عرض صحفى للرواية (ص٧ ـ ٨ تعقبه إشارة إلى أن هذا المقال قد نشر ـ فور ظهور الطبعة الأولى من الرواية ـ فى مجلة "حواء")، ثم التعريف بالمؤلف فى نهاية الكتاب. وعلى مستوى المتن نجد الشيء نفسه: إذ يخلو النص من أى عناية بالأسلوب، مع التعاقب السريع للأحداث دون رعاية للمنطق الواقعى أو المنطق المشابه للحقيقة. ويقتصر الوصف على ما هو ضرورى.

أما الشخصيات، فهى مقولبة. وتتعلق كل هذه التقنيات بإستراتيجية تعتمد جماليات خاصة موافقة لتوقعات جمهور خاص، فهى ليست كما يدعى النقد الرسمى ـ فى محاولته لنزع الأهلية عن هذا النوع من الإنتاج الأدبى ـ إستراتيجية عاجزة عن الالتزام بالجماليات المقررة. فى الوقت ذاته، نلاحظ أن جماليات الأدب الهامشى ليست منفصلة تمامًا عن الجماليات الرسمية المقررة فى الأدب الرسمى، إذ إنها تشاركها ـ بصفة خاصة ـ المبدأ القاضى بضرورة احتواء القصة لرسالة اجتماعية ـ سياسية أو لعبرة أخلاقية. وبالقدر نفسه الذى تخضع فيه النزعة الشبقية الباهتة عند خليل تادرس للأخلاقيات الاجتماعية وتعززها (حتى يمكنه القول بأنها "ملتزمة" بمشروع لإقرار هذه الأخلاقيات)، نجد أدب الجان لدى نبيل خالد حاملا لرسالة اجتماعية سياسية متشائمة ومحافظة، تتكشف لنا شيئًا فشيئًا عبر صفحات الرواية.

٣ـ أشكال متطورة عن "الأدب الشعبى":

فى واقع الأمر، ليس ثمة قطيعة، بل هناك بالأحرى استمرار بين الأدب الشعبى (مادة الدرس بالنسبة لباحثى الفولكلور) وبين الأدب المكتوب من قبل كاتب "أصلى" (مادة الدرس العادية بالنسبة للنقد الأدبى). ففيما وراء الحكايات المروية أو المدونة من قبل رواة يضيفون إليها نكهة خاصة من عندهم، ووراء الكتابة الأدبية العادية، توجد كل أنواع الممارسات الأدبية المزدوجة الهوية التى أهملها كل من باحثى الفولكلور ونقاد الأدب على السواء. وذلك لأنها لاتخضع لمسوغات التحليل الخاصة بمضمار أى منهما. وكان أجدى بمثل هذه الممارسات الأدبية أن تفتح مجالات واسعة لدراسات شائقة عن البعد الاجتماعى أو الإثنولوجى للأدب. وسوف نكتفى هنا بالتطرق إلى هذا الموضوع ـ دون الخوض فيه ـ من خلال مثلين على هذا المؤلفات الوسيطة التى لاتعزى إلى مؤلف جماعى أو مؤلف مجهول لدى باحثى الفولكلور، ولا إلى مؤلف أصلى لدى نقاد الأدب، وإنما إلى مؤلف فرد تخصص فى نوع خاص يقع فى منتصف الطريق بين الاثنين.

أ ـ موال "نعمات":

هذا هو اسم شريط التسجيل وعنوان القصة المروية على شكل الموال. وهو عبارة عن شعر عامى مغنى[٤٦]، تؤديه مغنية من الدلتا تدعى هنيات شعبان. وقد قام بإنتاج الشريط شركة خاصة للإنتاج الموسيقى تدعى "صوت الغربية"، ومقرها مدينة طنطا عاصمة محافظة الغربية التى تعد مركزا مهما لإنتاج وتوزيع هذا النمط من الثقافة[٤٧]. ولايحمل شريط التسجيل أى إشارة إلى تاريخ الإنتاج أو اسم مؤلف النص[٤٨]. وتروى لنا الحاجة هنيات حكاية نعمات من خلال إنشادها لمقطوعات من أبيات الشعر، ومن الحكى المسجوع، والمرتل إلى حد ما، يصحبها عزف فرقة موسيقية تقليدية :

"يفتتح الموال بالابتهال إلى الله والصلاة على نبيه، ثم تستلفت المغنية مستمعيها بقولها: "اسمعوا حكاية عن ظلم البشر". إنها قصة رجل فاضل اسمه أمين، وهو مسلم صالح وزوج صالح و"تاجر يتقى الله فى كل أعماله"، وزوجته أيضًا امرأة فاضلة. والفضيلة والتقوى هنا متلازمتان بشدة، كما أن بداية الموال يهيمن عليها التدين. ولأمين وزوجته ولدان ولكنهما يرجوان بنتًا. عقب ذلك تنفرد المغنية/ الراوية بالإنشاد داعية الجمهور إلى تأمل هذه الحكمة: نحن نرغب دائمًا فيما لانملك، وشاءت حكمة الله أن يهب البعض ذكورًا والبعض إناثًا. وفى فجر أحد الأيام، يوقظ الشيخ أمين زوجته ليحكى لها حلمًا رأى فيه أن الله قد رزقه ابنة جميلة مثل القمر. ثم قام لتوه إلى المسجد وهو سعيد. وهنا يجد طفلة رضيعة لقيطة، فيقرر اصطحابها إلى منزله على الفور، ويسميها نعمات. ويقوم الوالدان بتربيتها كابنتهما. كبرت نعمات وازدادت مع الأيام جمالاً وخلقًا، وسرعان ما اكتشفت نعمات والابن البكر للشيخ أنهما يتحابان حبًّا يفوق الحب الأخوى، حبًّا سوف ينتهى بالزواج. ولما كان الأب يرغب فى الاحتفاظ بابنته المتبناة بالقرب منه، قرر أن يزوجهما، ولكنه خشى أن يلفظها ابنه إذا علم أنها لقيطة ولدت من جماع غير شرعى، فقال لهما إنهما "أولاد عم". ولم يصدق العاشقان ما هما فيه من السعادة. وكان زفافهما هو لحظة الذروة فى الموال مع هذا المقطع الذى تكرر مرارًا:

إحنا التقينا وأول عمرنا الليلة

والليلة فى حبنا ألف ليلة وليلة

ياما قضينا ليالى نحلم بدى الليلة

أهه دى ليلتنا فى ليلة قدر شفناها

كل الليالى ماتساوى لحظة م الليلة

مات الشيخ أمين، ولكنه قبل أن يموت ترك خمسة عشر فدانًا لنعمات، واعترف لها بسره ورجاها ألا تبوح به لزوجها. سافر الزوج لشراء بضاعة من الشام لتجارته، ولكنه تأخر

هناك. فى هذه الأثناء اعترف الشقيق الأصغر لنعمات بحبه لها، وأراد إرغامها على الزواج منه، فصدته. وللحفاظ على شرفها، تركت منزل العائلة التى تبنتها. وهنا بدأت نعمات حياة بائسة شريدة نجاها منها رجل خَيِّر استضافها فى منزله. ولكنها سرعان ما فرت هاربة بسبب ما كانت تقتضيه منها زوجة مضيفها من خدمة شاقة. وقابلتها بعد ذلك أرملة، ما كادت تطلع على حكايتها حتى اصطحبتها إلى منزل مضيفها الأخير، ثم إلى منزل عائلة تبنتها. وهنا تسطع الحقيقة: فالمرأة والرجل اللذان ساعدا نعمات فى أثناء تشردها هما أبواها الحقيقيان. وأخيرًا يعود الزوج من سفره، وتنتهى القصة نهاية سعيدة".

هذا الموال مهم لأكثر من سبب: فهو يؤكد على تديُّن الشيخ أمين. وأسماء الأعلام فى الموال زاخرة بالمعانى بلاشك. فأمين يجسد النزاهة والأمانة. أما نعمات، فهى تجسد الفضل والنعم والثواب الإلهى الذى يجزى به أمين. ولعل التأكيد على تدين الشيخ أمين هو ما يسمح للكاتب بتمرير المواقف التى تخالف الشرائع الدينية التى تحدد علاقات القربى العائلية (فالشريعة الإسلامية لاتبيح التبنى، أو على الأقل لا تمنح الطفل المتبنى أى حقوق شرعية، وهو ما جعل الشيخ أمين يقدم هبة لنعمات قبل وفاته). هناك أيضًا طيلة الموال دعوة شبه نسائية، أو منظور للمساواة بين الجنسين، وهو ما قد يتناقض مع بعض الممارسات الاجتماعية السائدة: فأمين وزوجته يرجوان بنتًا، فيتبنيان نعمات، ويربيانها أسوة بولديهما الذكرين، كما يوصى لها أمين بجزء من ثروته إلخ.

وحتى وإن لم تشتمل الحكاية على أى إشارة واضحة، فإن مضمونها وطريقة صياغتها يدفعاننا إلى الاعتقاد بأنها ليست نسخة محورة - إلى حد ما - لحكاية فلكلورية ذات أصل جماعى مجهول، وإنما هى بالتأكيد حكاية تعيد استثمار جماع الموضوعات والأشكال الشائعة فى الفولكلور، لكنها قصة مبتكرة[٤٩]. ووفق مصادرنا، فإنه قد وجد حتى وقت قريب وربما حتى الآن فى مدن وقرى الدلتا كُتَّاب/ شعراء متخصصون - إلى حد ما - فى تزويد منشدى الموال بهذا النمط من القصص. ويجمع موال نعمات - بوصفه نوعًا مزدوج الهوية - بين الحكاية الفولكلورية التقليدية مثل حكاية ياسين وبهية وبين الميلودراما العاطفية الحديثة لدى كتاب من أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى. وقد يكون هناك علاقة ما بين الوضع الأدبى لنص مثل موال نعمات وبين الوضع الاجتماعى الخاص لمؤلفه المجهول، والذى نستطيع أن نحزر أنه "نصف مثقف" مغموس فى الثقافة الشعبية لفلاحى مصر - وهى نفس ثقافة الجمهور الذى يتوجه إليه المؤلف - وإن كان يتمتع فى الوقت نفسه "برأسمال ثقافى" من طراز حديث[٥٠].

ب - الشاعر الصوفى المعاصر عبد العليم النخيلى :

يشي الشعر الصوفى المعاصر بأوجه قد تجمعه بموال نعمات. فإذا مابدا الموال شكلاً أساسيا من أشكال الثقافة الشعبية المصرية، فالإنشاد الصوفى شكل أساسى آخر. غير أن وصف الإنشاد الصوفى "بالشعبى" هنا يثير إشكالاً، إذ يُعَدّ الإنشاد الصوفى - بالنظر إلى جمهوره، ومواقعه المتميزة: موالد الأولياء والصوفية، وخصائصه الموسيقية - فنا شعبيا بالمعنى الفولكلورى للكلمة. ولكنه فى المقابل - وبالنظر إلى محتواه النصى - ينهل بالأحرى من النبع الدينى للثقافة الأدبية: إذ يؤدى كبار المنشدين الصوفية المحترفين - ولاسيما ذوى الأصول الصعيدية[٥١] - قصائد باللغة العربية الفصحى لشعراء الصوفية الأوائل أو المعاصرين. ومثل هذا الانتماء المزدوج إلى الثقافة الشعبية والثقافة الأدبية، هو - بلاشك - ما يوضح لنا بجلاء الوضع الاستثنائى لمنشد مثل الشيخ ياسين التهامى[٥٢]. وهو المنشد الذى يلتف حوله اليوم جمهور يشمل فئات ثلاثا: الجمهور الشعبى، والنخبة المثقفة القاهرية، والجمهور الغربى المتذوق للموسيقى العالمية. فقد قام الشيخ ياسين التهامى بجولة فى إسبانيا عام ١٩٩٧، وفى فرنسا حيث قام بتسجيل شريط، وأيضًا فى بريطانيا. ومنذ عدة سنوات، بات بارزًا للعيان اختلاط الشعب بالمثقفين وبالأجانب الحاضرين للحفل السنوى الذى يقيمه الشيخ ياسين بمناسبة مولد عمر بن الفارض (١١٨١ - ١٢٣٥) الشاعر الصوفى الكبير المدفون فى القاهرة. وكان الشيخ ياسين قد بادر إلى الاحتفال بهذا المولد منذ خمسة عشر عامًا فقط، وذلك لتكريم شاعر كان الشيخ قد برز فى إنشاد أشعاره.

إلا أن الشيخ ياسين وغيره من المنشدين لم يكتفوا بأداء أشعار ابن الفارض وسائر الصوفية الأوائل، ولكنهم أنشدوا أيضًا أشعارًا للصوفية المعاصرين من أمثال عبد العليم النخيلى (المولود عام ١٩٣٨)[٥٣]. ولد النخيلى مثل التهامي بمحافظة أسيوط، وتلقى تعليمًا جديثًا، ثم عمل مدرسًا للرياضيات، وتقلد عدة وظائف إدارية فى وزارة التعليم. ولما استهواه الشعر والتصوف منذ عهد باكر، نظم قصائد قام بأدائها الكثيرونمن المنشدين، وذلك قبل أن تصله بالشيخ ياسين علاقة حميمة. يتعلق الأمر هنا بتجربة شعرية ذات نوعية خاصة جدًا. إذ لايتطلع الشاعر - وفق المنظور الصوفى للعالم - إلى صياغة عمل فريد، كما أنه لايتطلع إلى تقليد هذا المعلم أو ذاك، وإنما يسعى للتعبير عن تجربة روحية تحمل فى ذاتها - بشكل ما - أصداء كل تجربة روحية ماضية وآتية، ونقلها للآخرين. ولاينفصل المعيار الروحى عن المعيار الجمالى فى هذه التجربة. فالشطح والانجذاب هما من الثراء بحيث تعبر عنهما أشعار أوفى كمالاً، ومن ثم أقدر على التأثير فى المستمع. إنها - إذن - أشعار لازمنية وراهنة فى آن واحد. الإبداع فيها هو وشى ونمنمة لا متناهية لنسيج معجمى وأسلوبى معطى من قبل، وذلك مثل:

ذابَ الفؤادُ بحُبِّ مـــــن أتصـوَّرُ	والـــــوَجْدُ حَرَّقنى ولا أستنصرُ
شمسُ الحقيقة أشرقتْ فى هيكَلـِي	ولهــــا سُجودُ مُهـــــلّل ومكبِّرُ
دُكّتِ جِبالٌ من شُعاعِ سطوعهـــــا	فتناثرَ البنيانُ تيـهًا يَظـــــــهرُ
يا نفسُ ما أنتِ ويا عبدُ مـــــن أنا	إلا فناءٌ ساخرٌ إلا خـــيالٌ سائرُ
وهمٌ يجلُّ عن الحقيقة وصـــــفُهُ	وسرابُ ظمآنَ يـــــراه الحـــائرُ
ما نحن إلا كالكتابـــة فى الـــهوى	خطَّت خيالاً والحروفُ ضمـــائرُ

هذه مقطوعة من شعر الغزل الصوفى التقليدى. يلتزم فيها الشاعر بمعجم فى متناول الجمهور المعتاد لجموع المنشدين. إنه جمهور واعٍ، ولكنه لايمتلك ثقافة تراثية. وكثيرًا مايقوم هؤلاء المنشـدون بتحوير ماينشدونه من أشعار، علىً غرار الشيخ ياسين التهامى عند إنشاده لهذه القصيدة[٥٤]. ولكن ثمة أسبابا أخر تلفت النظر إلى هذه القصيدة. فأخيرًا، أى منذ عدة أعوام، شرع النخيلى فى جمع أشعاره الكثيرة والمتناثرة التى كتبها بخط اليد فى كراسات، وذلك من أجل نشرها فى ديوان جامع أطلق عليه اسم "خواطر عاشق". وبعد أن أتم النخيلى جمع المجلد الأول، استودعه مجمع البحوث الإسلامية فى الأزهر الذى منحه شهادة تؤكد أنه "لايتضمن ما يتعارض مع العقيدة الإسلامية"، وذلك إثر فحصه للديوان وتغييره لبعض أبياته.

وتدلنا هذه الصياغة على أننا لسنا بصدد موافقة على النشر بالمعنى المعروف، بما أن الأزهر ليس من الناحية الرسمية جهة اختصاص للرقابة المجيزة للنشر، اللهم إلا فيما يتعلق بنشر المصاحف والأحاديث النبوية[٥٥]. ولكن يمكن لنا أن نرى هنا مسلكاً قد سلكه المؤلف لاتقاء مفاجآت غير سارة بعد النشر، ومثالاً لموازنة أو تنظيم العلاقة بين الأزهر بوصفه حارسًا للعقيدة المستقيمة وبين الصوفية المعرضين دائمًا لشبهة "الانحراف" عن هذه العقائد. إنها نوع من الوصاية الثقيلة المدنقة، تلك التى أدت إلى تغيير البيت الرابع من القصـيدة السالفة الـذكر (يانـفس من أنت ..)، وهو أكثر أبيات القصيدة إزعاجًا لتقليدية مراقب الأزهر الذى أحل محله بيتًا من عنده. وربما لم تحظ الصياغة الجديدة برضا النخيلى، ولكنه وافق على التعديل:

يا نفس ما لى أراك حزينة	فالموت بين الخلق سائر

وقد نشرت القصيدة أخيرًا - وفق هذه الصياغة المحوَّرَة - بالإضافة إلى قصيدة أخرى من الديوان نفسه على صفحات جريدة "أخبار الأدب"[٥٦]. وكان هذا النشر حدثًا عظيمًا بالنسبة لمؤلف الديوان. فهذه هى المرة الأولى - وقد بلغ الستين من عمره - التى تنشر فيها له قصيدة فى مجلة أدبية تتيح له الاتصال بجمهور الثقافة المكتوبة.

القصيدة وسياقها يوضحان لنا بجلاء الوضع المتناقض الذى يعيشه الشاعر الصوفى اليوم. وهو ما تجسده حالة عبد العليم النخيلى. فهو من جهة يسعى إلى إلغاء هويته الفردية فى إلحاح

على الطبيعة التقليدية اللازمانية لشعره، وعلى الطابع الغفل لمهنته كشاعر، وعلى لامبالاته بأى تكريس دنيوى له. ومن جهة ثانية، وخلافا لمؤلفى الأغانى الدنيوية من الشعراء، لايحصل الشيخ النخيلى إلا على أجر زهيد لقاء مؤلفاته، وشاهدنا على ذلك ظروف حياته التى تتسم بالبساطة الشديدة. ومن جهة ثالثة، نلاحظ أنه كلما ازداد اعتراف المنشدين بكفاءته الشعرية، أمعن فى تأكيد هويته، واقترب من الممارسات الشعرية "الدنيوية". وعلى الرغم من أن النخيلى يزود المنشدين بأشعاره منذ عام ١٩٦٢، فإنه لم يبدأ فى تدوينها ـ على حد قوله ـ إلا فى عام ١٩٧٥. وقد ظهر اسمه عقب ذلك على تسجيلات المنشدين المؤدين لأشعاره. ولكن سرعان ما ردته زيارة من مفتشى الضرائب إلى العمل فى الخفاء. وفى التسعينيات ـ حسب قوله ـ كان التشجيع الذى لاقاه من قبل شاب أجنبى متخصص فى إثنولوجيا الموسيقى[٥٧] حافزًا له على اتخاذ قرار بنشر إنتاجه، وهو مشروع لم ينته منه النخيلى بعد. وهو يسوغ هذا القرار المتأخر بالرغبة فى الذود عن حقه بوصفه مؤلفا يستغله المنشدون دون أن يعترفوا بما يدينون به له. وهكذا نرى أن علاقته بالباحث الأجنبى من ناحية وبالمنشدين الذين أذاعوا أشعاره بين الجماهير من ناحية ثانية، قد أدت إلى تغيير نظرته لنفسه ولعمله بوصفه شاعرا.

ولا نستطيع بالطبع فى هذه العجالة أن نلم بكل ممارسات "الأدب الهامشى" المصرى، وأن نحيط بكل أشكال الإبداع الشفاهية أو المكتوبة المهملة أو المحجمَة من قبل "حقل الأدب الشرعى". يتعلق الأمر هنا بمساءلة التصنيفات المؤسّسة لتقسيم العمل النقدى (تراتب الأشكال والأنواع الأدبية) وذلك من خلال دراسة لبعض الحالات التى قد لاتعين إلا على طرح المشكلة.

ويجدر بنا الإشارة فى خاتمة هذه الدراسة إلى أن ما أطلقنا عليه "الأدب الهامشى" يدل عادة ـ كما رأينا ـ على منتجات أدبية ذات انتشار أوسع بكثير من منتجات الأدب الرسمى الشرعى، أى أنها بعبارة أخرى مرتبطة بظروف تسويقها وتلقيها. ويسلمنا هذا الاستنتاج إلى استنتاج آخر، هو أن النقد العربى قد أهمل درس التلقى للأعمال الأدبية. ونأمل فى أن تحفز دراستنا هذه الباحثين إلى دراسة هذه المنتجات الأدبية الهامشية ـ لا من وجهة نظر الثقافة المركزية الرسمية ـ وإنما من منظور جمهور متلقيها الواسع.

هوامش :

١ـ هذان الكتابان هما الوحيدان المذكوران من بين كتب السيرة الذاتية (مع أن "إبراهيم الكاتب" ليست سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق للمصطلح) فى قائمة أفضل الروايات المصرية التى نشرتها جريدة الدستور فى عددها الصادر فى ٤من فبراير عام ١٩٩٨.

٢ـ انظر المقالات المخصصة لأدب لطيفة الزيات، والتى كتبها محمد برادة وفيصل دراج وسامية محرز، فى كتاب "الأدب والوطن: لطيفة الزيات"، إشراف وتحرير سيد البحراوى، نور: دار المرأة العربية، القاهرة، ١٩٩٦.

٣ـ فيما يتعلق بالتوسع المتزايد فى مادة النقد الحديث، انظر:

S. Santerres Sarkany, *Théories de la littérature*, chapitre premier, "La modernité critique: contingences et acquis", P.U.F (Que sais-je? N 2514), 1990, p11-32.

٤ـ انظر F. J. Ghazoul & B. Marlow, *The view from within writers and critics on contemporary Arabic literature*, Cairo, A.U.C. Press, 1994, P. 136 – 142.

٥ـ عز الدين نجيب، **الصامتون**: تجارب فى الثقافة والديمقراطية بالريف المصرى، القاهرة، ١٩٨٥.

٦ـ لقد نشر عز الدن نجيب فى فترة مبكرة أولى قصصه ضمن كتاب لمجموعة من المؤلفين هو عيش وملح الذى نشر عام ١٩٦٠، وكثيرًا ما عُدّ هذا الكتاب واحدًا من أوائل الكتب التى عبرت عن جيل الستينيات. واستمر عز الدين نجيب بعد ذلك فى نشر قصصه القصيرة فى الدوريات أو فى مجموعات قصصية صدرت على التوالى فى أعوام (١٩٦٢، ١٩٦٨ و١٩٧٥)، وذلك قبل أن يتفرغ للفن التشكيلى وللنقد الفنى.

٧ـ كان عز الدين نجيب عضوًا فى جماعة كتاب الغد، وقد قبض عليه وسُجِنَ عدة شهور فى عام ١٩٧٢، ثم عام ١٩٧٥. كما أعيد القبض عليه وسُجِنَ لعدة أسابيع فى خريف عام ١٩٩٧، ويبدو أنه كان فى ذلك ضحية مؤامرة من قبل بعض الزملاء بوزارة الثقافة (انظر فى ذلك الشهادة التى أدلى بها فى كتابه: **مواسم السجن والأزهار**، القاهرة، الشركة العالية للطباعة والنشر، ١٩٩٨.

٨ـ انظر F. J. Ghazoul & B. Marlow, *op. cit.*, p. 144.

٩ـ انظر فى إشكالية كتابة التاريخ، ومراجعها، مقدمة سامية محرز لكتابها:

Egyptian writers history and fiction, Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani, Cairo, AUC Press, 1994, p1-6.

وانظر أيضًا المقالات المجموعة فى مجلة : *Mesure* n 1,1989, "L'Histoire comme genre littéraire"

١٠- يشار أيضا إلى كتاب مناظر لكتاب النميمة لسليمان فياض فى رسمه للشخصيات بشكل هجائى وهو كتاب عبد العزيز البشرى (توفى عام ١٩٤٣)، فى المرآة، نشر عام ١٩٢٧، نقلا عن يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، الجزء الثانى، ص١٩٩ - ٢٠١.

١١- انظر كامبل (إشراف)، أعلام الأدب العربى المعاصر، المجلد الثانى، ص١٢٥٦ - ١٢٦٦.

ومحمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربى، بيروت، ١٩٧٩.

١٢- انظر : على شلش، أنور المعداوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

١٣- انظر على سبيل المثال.

G. Alleaume et F.Gad al-Hakk, *Essayons d'en rire*, Le Caire, CEDEJ, 1987. A.M.ibrahim, "La nokta égyptienne ou l'absolu de la souverainté "in *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* nº 77 – 78, 3é –4e trim. 1995, p. 199-212 Ch. Vial, *Caricature*, Le Caire, IFAO, 1997.

14 – P.Cachia, *An Overview of modern arabic literature*, Edinburgh university Press, 1990, p, 174.

١٥- يبدو أن بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة مستوحاة مباشرة من "نُكَت". كذلك تبدو نهاية قصة يوسف إدريس القصيرة "أكان لابد يا لى لى أن تضىء النور؟" ضمن مجموعة بيت من لحم ١٩٧١ حيث يترك الإمام مسجده فى منتصف الصلاة تاركا المصلين فى حالة من الارتباك والقلق، إذ تركهم وهم فى وضع السجود. وهذه المزحة تبدو مستوحاة من طرفة شائعة في الوسط الأدبى عن الشيخ زكريا أحمد (١٨٩٦ - ١٩٦١)، وهو واحد من أهم الملحنين لأغانى أم كلثوم، ولكنه أيضًا شيخ أزهرى وكان إمام مسجد فى شبابه.

١٦- نشرت هذه المقامة بعد وفاة حسن العطار، فى أعقاب إحدى طبعات مقامات جلال الدين السيوطى (المتوفى عام ١٥٠٥م): مقامات السيوطى، القاهرة، بدون ناشر، ١٢٧٥هـ - ١٨٥٨م.

١٧- عباس الأسوانى، المقامات الأسوانية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.

١٨- عن "السيد ومراته فى باريس" وعن المقامات، انظر:

M. Booth, *Bayram al-Tunsi's Egypt: Social criticism and narrative strategies, Exeter,* Ithaca Press, 1990, chapitre 4 et 5.

١٩- محمد مستجاب، حرق الدم، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٨٩، (جمع مقالاته المنشورة فى مجلة المصور).

٢٠- على سالم، أيام الضحك والنكد، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٣.

٢١- مجيد طوبيا، التاريخ العريق للحمير، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٦.

٢٢- نجد بيبليوجرافيا ونصوصا مختارة للكتاب والشعراء المصريين الهجائيين فى كتابين لسيد صديق عبد الفتاح: "حياة وأعمال شعراء الأدب الساخر" و"تراجم وآثار الفكر الساخر"، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، عامى ١٩٩٢ و١٩٩٣ على التوالى.

23- A. M. Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF (Que sais je? nº 2673, 1992, p 12.

٢٤- انظر مثلا التجسيد الشديد الرومانسى "للشعب" و"للإنسان الشعبى" فى مقال يهدف - وعلى نحو متناقض - إلى إثبات تطور السرد الشعبى المصرى من الرومانسية إلى الواقعية:

نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، القاهرة، دار الفكر العربى، د. ت، وربما يكون قد صدر فى عام ١٩٧٤.

٢٥ - يعدد كاكيا فى كتابه:

P. Cachia, *op. cit.* ch: 10: "Unwritten arabic fiction and drama", p171-178.

قائمة من الأنواع والموضوعات التى هى - بحسب رأيه - غائبة أو ممثلة بشكل ضئيل في الأدب العربى الحديث (الروايات البوليسية، وروايات المغامرات، والغرائب، والعجائب، والروايات الكوميدية.. إلخ) متبنيا التصنيف التراتبى الأدبى الداخلى، فلا يتعرض إلا للأدب الرسمى، ويقوم بتقييم بعض الكتاب والأعمال الموضوعة على هامش الأدب الرسمى بوصفها أعمالا فاقدة للأهلية (يقول إنها أعمال خالية من الصفات الأدبية) متجاهلا معظم إنتاج الأدب الهامشى.

٢٦- انظر على سبيل المثال سمير الجمال، فن الأدب التليفزيونى، القاهرة، دار الشعب العربى، ١٩٩١.

وانظر المجلة التى تصدر عن وزارة الثقافة، مجلة: فكر وفن، والتى تخصص بابًا منتظمًا لنشر مقتطفات مختارة من الأدب الإذاعى.

٢٧- تخرجت جاذبية صدقى من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وقد بدأت منذ عام ١٩٥٢ فى نشر قصص وروايات للصبية، ويوجد بعض منها فى مقررات المدارس الابتدائية والإعدادية، الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة، ١٩٩٢، مادة ٦٨٤.

٢٨ - انظر، سيرة ومؤلفات فى R. Campbell (إشراف)، أعلام الأدب العربى المعاصر، المجلد الثانى، ص ٨٩٥ - ٨٩٧، وقد حصلت صوفى عبد الله على البكلوريا من المدرسة الإيطالية، واعترض والدها على استكمالها لدراستها فى الجامعة، وإن شجع موهبتها الأدبية، وهو مافعله أيضًا زوجها الدكتور نظمى لوقا أستاذ ومترجم الأدب الفرنسى. وكانت صوفى عبد الله منذ عام ١٩٤٨ وحتى الثمانينيات كاتبة منتظمة فى مجلة "الهلال"، ثم مجلة "حواء". كما ألفت بضع مئات من القصص القصيرة التى جمعت بعضها بعد ذلك فى مجموعات، هذا علاوة على كتابتها لبعض الروايات والمسرحيات وللكثير من الترجمات.

٢٩- ألفت إحسان كمال أكثر من ٢٥٠ قصة قصيرة في الصحافة، وقد تم جمع بعضها فى ثمانى مجموعات، وتحول بعضها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية، الموسوعة القومية، المرجع السابق، مادة ١٢١.

٣٠- انظر سيرة ومؤلفات فى: **أعلام الأدب العربى المعاصر**، المجلد الثانى، ص١٠٥٥ - ١٠٥٦. حصلت زينب صادق على ليسانس الآداب قسم صحافة عام ١٩٥٨. وعملت صحفية فى مجلة "صباح الخير" منذ تأسيسها عام ١٩٥٦، وألفت أربعة روايات نشرتها مسلسلة فى مجلة صباح الخير، كما نشرت منها روايتين فى كتابين، وألفت الكثير من القصص القصيرة.

٣١- صالح مرسى كاتب وصحفى تخصص أخيرا (الثمانينيات) فى هذا اللون من أدب الجاسوسية، وكتب حوالى عشر من روايات المخابرات، وأشهرها "رأفت الهجان" (لأنها أنتجت تلفزيونيا)، وقد نشرت هذه الرواية عام ١٩٨٥ وهى عبارة عن مغامرات حقيقية لعميل سرى مصرى فى إسرائيل.

٣٢- لقد تم حصر حوالى مائة مطبوع لترجمات أرسين لوبين فى مصر بعد عام ١٩٥٢ (والقائمة غير كاملة) (Auteurs d'expression française traduits en arabe. Bibliographie. Egypte, 1952-1989, Le Caire, Département de traduction et d'interprétation, Service culturel de l'Ambassade de france en Egypte, 1990, 182p).

ومن المحتمل أن تكون قصص أجاثا كرستى أكثر عدداً، يعاد طبع هذه الترجمات المختصرة والمتصرف فيها إلى اليوم، فى كتيبات رخيصة وحجم صغير، وهى موجودة على الأرصفة، ونادرا ما نجدها مصنفة فى قوائم المطبوعات.

٣٣- تحتل مجموعة "هرلوكين" وحدها ٩٠٪ من سوق الروايات العاطفية، وتغطى ٢٥٪ من الانتاج الأدبى الفرنسى بوجه عام، و٣١٪ من مبيعات كتب الجيب، وقد باعت سنة ١٩٨٩ وحدها ١٢٩ مليون نسخة فى العالم (A.M. Boyer, *la Paralittérature*, P. 105)

٣٤- حسب بحثنا الذى قمنا به فى معرض القاهرة للكتاب عام ١٩٩٨ وجدنا أنه بجانب الطبعات "الرسمية" (التى تشير إلى الطبعة الأصلية) والطبعة القبرصية (والتى ينشرها فرع محلى لدار النشر الكندية) والطبعة اللبنانية (التى صدرت مؤخرا حيث أغلقت مجموعة هرلوكين فرعها فى قبرص وتعاملت بشأن الترجمة العربية مع ناشرين فى بيروت)، علاوة على هذه الطبعات وجدنا ثلاث طبعات مختلفة من روايات عبير منشورة فى القاهرة دون ذكر الطبعة الأصلية.

٣٥- لدينا فى هذا الصدد مكتبتان للبيع ومطبعة وأكثر من ألف عنوان مذكورة فى قائمة مطبوعات عام ١٩٩٨، ولدينا أيضا حملات إعلانية مكثفة فى التليفزيون والصحافة، ومنفذ للبيع فى معرض القاهرة للكتاب عام ١٩٩٨.

٣٦- فى العرف المصرى، نجد كل الحاصلين على درجة الدكتوراة، أيا كان تخصصهم، يسبق أسماؤهم د/، وتعنى دكتور، وليس هذا اللقب خاصًا بممارسة مهنة الطب، وإنما يستخدم بصفة عامة على المستوى الكتابى أو الشفوى بوصفه علامة دالة على التراتب الاجتماعى، وبذلك أصبح بديلاً عن الألقاب الملغاة بعد ثورة ١٩٥٢ (بيه وباشا). وفى الكتب المنشورة بصفة عامة، وفى الكتاب الذى نتحدث عنه هنا بصفة خاصة، يستخدم حرف الدال السابق على اسم المؤلف للتدليل على جدية وجدارة المؤلف.

37- J. M. Goulemot, Ces Livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII[e] siécle, Paris, Alinéa, 1991.

٣٨- ورد هذا الإحصاء ضمن القائمة المنشورة فى ختام طبعة حديثة من مجموعته القصصية "بريق الذهب، القاهرة، ١٩٩٤.

٣٩- يمكننا أن نقدر عدد النسخ المباعة من مليون إلى مليونى نسخة كحد أدنى، وذلك بحسب عدد الطبعات المذكور على أغلفة الكتب التى بين أيدينا. وإذا عرفنا أن هذا النوع من الكتب ينتقل من يدٍ إلى يد، فقد يكون العدد الواقعى للقراء أكبر من ذلك بكثير.

٤٠- لقد تم الحصول على هذه المعلومات والوثائق من خلال مقابلة مع المؤلف فى الأول من مايو فى عام ١٩٩٨.

41-M. Boyer, *la Paralitt érature*, P. 116 -120.

٤٢- حوار منشور فى جريدة الدستور، ٢٧ ديسمبر ١٩٩٥، ويحمل الحوار عنوان "الشهير جدًا والمجهول جدًا خليل حنا تادرس". وهو نوع من الطباق الذى يعبر فعلا عن المفارقة الموجودة بالنسبة لهذا النوع من الأدب وبالنسبة لهذا المؤلف الذى يعرفه الجميع ولا يعترف به أحد.

٤٣- نبيل خالد، المرأة التى أنجبت الشيطان، القاهرة، دار الشباب العربى، ١٩٩٦، الطبعة الثانية.

٤٤- فى تحقيق نشر حديثًا حول "الأدب الشعبى" بوصفه نوعًا أدبيا بعنوان "الجنس والكوارث والدين" فى الأهرام إبدو - ١١ - ١٧ فبراير ١٩٩٨.

٤٥- لقد قام بوير بهذا التحليل، انظر : Boyer, *la Paralittérature*, chap. III P109-102.

٤٦- عن الموال انظر بصفة خاصة P. Cachia the Egyptian Mawwal: Its Ancestry, its Development and its Present Form", Journal of Arabic Literature, vol. VIII, 1977, p. 77-103.

٤٧- حول أكثر الأضرحة شهرة فى مصر وهو ضريح السيد البدوى. فى مدينة طنطا، والذى يجذب الاحتفال بمولده أكثر من مليون شخص من كافة أنحاء القطر المصرى، أنظر:

C. Mayeur Jaouen, Catherine; Al-sayyid Ahmad al-Badawi, un grand saint de L'islam égyptien, Le Caire, IFAO, 1994.

٤٨- لقد عرفت ذلك من خلال صديق وهو شاعر عامية له اهتمام خاص بهذا النوع من المؤلفات، وقد قال لنا أنه قد اشترى هذا الشريط فى بداية الثمانينيات. وبناء على طلب منى حاول أن يتقفى أثر الحاجة هنيات شعبان فعرف أنها قد توفيت منذ وقت قريب فى عام ١٩٩٨.

٤٩- لايعنى عدم ذكر المؤلف على شريط الكاسيت بالضرورة أنه غير موجود أو أنه ملغى لصالح مفهوم "جماعى Communautariste لحق المؤلف، وإنما يرجع ذلك إلى سبب عادى وشائع: إذ يخضع كل ما ينشر ويوزع من المنتجات السمعية البصرية للضرائب، وذلك على عكس ما عليه الحال بالنسبة للإنتاج الفكرى الذى ينشر فى كتاب.

٥٠ ـ في كتاب P. Cachia Popular Narrative Ballads of Modern Egypt, Oxford, Clarendon Press, 1989 نجد عدة أمثلة على هذا النوع من المؤلفين ومن الإنتاج المزدوج الهوية. إذ يؤكد كاكيا في مناسبات عديدة على تنوع الأشكال والممارسات السردية التي يحللها. ولكنه بدلاً من أن يخلص إلى تهافت المشروعات التي تهدف إلى فصل الأدب الشعبي عن التجارب الثقافية "الأرقى"، يخصص فصلاً كاملاً ـ هو الفصل الثامن من كتابه ـ لتحديد المعايير التي تسمح بالتمييز بين المنتجات التي تنتمي أو لا تنتمي لما هو شعبي. انظر صP89 لتحديد ما إذا كان إنشاءً معاصراً ينتمي إلى المجال "الشعبي" أو لا، ينبغي علينا أن نستند بصفة خاصة لا على لغة هذا الإنشاء أو شكله أو صفات مؤلفه ولكن إلى تقييم الجمهور الذي يتوجه إليه".

51- M. Frishkopf. "La voix du poéte : Tarab et poésie dans le chant mystique soufi", Egypte /Monde arabe n° 25, 1er trimester 1996, P98.

٥٢ ـ حول يس التهامي أنظر M. Frishkopf., *op. cit.*, p. 98 et suivantes.

٥٣ ـ نستند في هذه المعلومات إلى حوار أجرى مع عبد العليم النخيلي في ٢٩ يونيه ١٩٩٨ وإلى الوثائق التي قدمها لنا بهذه المناسبة.

٥٤ ـ لقد استمعنا إلى هذه التحويرات عن خلال التسجيل الذي أجراه مصطفى إسناوي مع الشيخ يس التهامي في فرنسا في برنامج ثقافي لقناة Arté الفرنسية والذي أذيع في خريف عام ١٩٩٧.

٥٥ ـ فيما عدا طبع ونشر المصاحف والأحاديث النبوية، الخاضعة لسلطته بموجب القانون رقم ١٢ لعام ١٩٨٥، لايستطيع مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر إلا أن يضع توصيات للمؤسسات العامة أو الخاصة أو الأفراد العاملين في مجال الثقافة الإسلامية، وذلك بموجب المادة ١٥، البند السابع من القرار رقم ١٠٣ لعام ١٩٧٥، تطبيقاً لقانون عام ١٩٦١ والخاص بإعادة تنظيم الأزهر.

٥٦ ـ أخبار الأدب / ٢٥ يناير ١٩٩٨؛ ص٢ وكان ذلك خلال شهر رمضان وهي فترة موائمة بالطبع لنشر النصوص الدينية في الصحف التي لا تهتم بهذا النوع من النشر في الأيام العادية.

٥٧ ـ هذه هي نتيجة البحث الميداني الذي قام به Frishkopf. والذي استغرق عدة سنوات، وقاده، بصفة خاصة، لاكتشاف الشيخ يس التهامي وتقديمه في الخارج في اللحظة التي وصل فيها إلى قمة إبداعه الفني. وقد كان لهذا الباحث ولي أيضاً فضل الوساطة بين عبد العليم النخيلي وأخبار الأدب.

• الموت الأليف

أو شعرية الوجود الملتبس
دراسة فى "جدارية" محمود درويش

وليد منير

• البناء المونولوجي وانشطار الذات

محمد فكري الجزار

الموت الأليف
أو شعرية الوجود الملتبس
دراسة فى "جدارية" [*] محمود درويش

وليد منير

- ١ -

تُمَثِّلُ واقعة وجودنا أقرب الوقائع إلينا، وأكثرها أهمية، وأشدها بروزًا وقدرةً على الحضور في وقائع الحياة جميعًا. وهي تفتح وعينا الشخصى، برغم ذلك، على أسئلة حرجة وغامضة. وكلما اكتسبت تجربتنا الفردية مزيدًا من العمق والاتساع، صار سحر الأسئلة مشوبًا، أكثر فأكثر، بالقلق والحيرة. كأن هذه الأسئلة تمزج الغواية بالعجز، والأمل بالتوجس، والطموح بالخيبة. وربما كانت هذه المفارقة هى النواة الصلبة Hard Core لمشروع الكلام الشعرى عن أسطورة الواقع الشخصى. إن هذه الأسطورة تفترض، بداءة، عناقا بين الأضداد. لذلك فإن "الشخص النفسى يقوم فى السرد الأسطورى بإنجاز عمليتين كما يقول قاسم المقداد: تمثل الواقع المادى، وتحويله أو تصعيده إلى عالم روحانى. وبين هاتين العمليتين تتولد مجموعة من العمليات الصغيرة هى أكبر من أن يقوم المؤلف وحده بالتكفل بها، لذا فهو بحاجة إلى مشاركة المجتمع أو إلى الاتفاق الاجتماعى"[١].

المجتمع، إذن، وسيط بين الواقع والميتافيزيقا، ومن ثمَّ بين تجربة الحياة ومجهولات الموت. وفى المسافة بين التجربة والمجهول تفضح علاقات الفعل والكلام والرغبة، دائمًا، ذلك الحنين الجارف إلى اكتشاف سرّ. وهكذا كان "جلجامش" هو "الرمز الدائم لذلك الكائن البشرى الباحث أبدًا عن سرِّ الحياة. والشخصية التى يمثلها جلجامش يمكن أن تقوم بتمثيلها أية شخصية أخرى، تحت أى اسم كان، لكن الأساسى يبقى كما هو، دون أن يعتريه أى تغيير: جلجامش هو، إذن، دور"[٢].

بيد أن شاعرنا يختار، حين يؤوِّل سيرته، أن يمحو المسافة بين "الشخص النفسى" و "الدور" محوًا تامًّا ليحفر تاريخه أثرًا باقيًا يكون فيه "الراوى" و"المروى عنه" واحدًا. وهذا هو ماجعله يهتم بتأسيس العلاقة بين اسمه والأشياء فى نهاية النص كأنه يُوقعُ رسالة "طويلة" قام بكتابتها على سبيل الوداع.

واسمي وإن أخطأت لفظ اسمى
بخمسة أحرف أفقية التكوين لى :
ميم / المتيم والميتم والمتمِّ ما مَضى
حاء / الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان
ميم / المغامر والمُعَدُّ المستعِد لموته
الموعود منفيًّا ، مريض المُشتَهَى
واو / الوداع، الوردة الوسطى ،
ولاء للولادة أينما وجدت ، ووعد الوالدين
دال / الدليل ، الدرب ، دمعة
دارة درست ، ودورى يدللنى ويدمينى /
وهذا الاسم لى

وامتلاك الاسم، هنا، هو امتلاك للمعنى، ولكنه ليس، حتمًا، امتلاكًا للمسمى ذاته أو للأنا، فالأنا محض دور. واتحاد الشخص النفسي والدور هو اتحاد الأنا والمعنى فى حال ضياع الأنا من نفسها؛ أى فى حال انتماء المعنى إلى الحضور الغائب الذى ينمّ ، فى جوهره، عن وجود ملتبس يلتمس السلام مع الموت بقدر مايلتمس حلّ شفرة الحياة.

- ٢ -

تقتضى الألفة مع الموت نوعًا من الأنسنة والحوار. وتعمل هاتان المبادرتان على تسكين القلق الميتافيزيقى بدرجةٍ ما، كما تعملان. كذلك، على خلق مهادٍ مناسبٍ لاستكناه طبيعة المجرد من خلال التعامل معه بوصفه محسوسًا.

---

[*] ديوان "جدارية"، دار رياض الريس، بيروت، حزيران/ يونيو ٢٠٠٠. (قصيدة كتبت عام ١٩٩٩).

يتجسد الموت فى "جدارية" على هيئة صياد؛ أى أنه يتجسد بوصفه تجليًا لشخصية البطل فى الثقافة الرعوية. والصورة المقابلة له فى الثقافة الزراعية هى صورة الحاصد حامل المنجل. يهبط الموت، إذن، من الصحراء، لا من الوادى: من مكان الغبار والوحشة والقيظ والجفاف، وكذلك من مكان الترحال المستمر، لا من مكان الإقامة الثابتة.

يجعل هذا الوضع الألفة مع الموت شيئًا صعبًا، ولكنه ليس مستحيلاً. والأهم أنه يؤكد دلالة الوجود الملتبس، إذ إن الفريسة تحيا، دائمًا، داخل لحظة الحاضر، فما بعد هذه اللحظة يحتمل الموت كما يحتمل النجاة بالقَدْر ذاته. الفريسة لاتعيش اليقين، بل الشك. وهى لاتوجد بين حدّى الحياة والموت، ولكن بين حدَّىَ الموت والتحايل على الموت. إنها لاتتذوق طعم الأمان قط.

وقد أشار الشاعر القديم إلى محنة الفريسة، فى غير حالة، فقال أبو ذؤيب:

ونميمة من قانص متلـبب — فى كفه جشء أجش وأقطعُ
فرمى فأنفذ من نجود عائط — سهمًا، فخر وريشـه متصمعُ
والدهر لايبقى على حدثانه — شبب أفزته الكـلاب مُروَّعُ

ويرى مصطفى ناصف أن أبا ذؤيب قد جعل المصرع أو الموت الكريم فى عبارته المشهورة "ولكل جنب مصرع" جزءًا من مواهب الإنسان ومقتنياته الثمينة. وبعبارة أخرى، كان المصرع كسبًا يشرف به، وحملاً يثقل عليه[٣].

ويبدو أن الشاعر الحديث، برغم كونه أشد انكسارًا أمام الموت، لايختلف عن سلفه فى كثير من الأمور، فهو يعـرف أن "جسد الإنسان أبعد مايكون عن الصم الخوالد. ومن ثمّ كانت الفجيعة"[٤]. والألفة مع الموت، إذن، اعتراف ضمنىٌ بهزيمة الجسد. الجسد، هنا، يخون طموحه الأول، ويتجرد من كل زهو وخيلاء تعوّد، فيما سبق، أن يحتمى بهما أو يمجِّدهما فى أغنيته.

تقول ممرضتى : كنت تهذى كثيرًا،
وتصرخ : يا قلبُ !
يا قلب ! خذنى
إلى دورة الماءِ /
ما قيمة الروح إن كان جسمى
مريضًا ، ولا يستطيع القيام
بواجبه الأوّلى ؟

يقول "دافيد لوبروتون": إننا من خلال جسدنا نعرِّض أنفسنا لعمل الزمن والموت(٥). ولعل الإحساس بالجسد موضوعًا للقنص هو أحد الوجوه التى تفسر ذلك؛ فالزمن الذى يعكسه الصراع أو تعكسه المناورة يُبيِّنُ لنا مدى السرعة المتوقعة فى الأفعال وردود الأفعال. وربما جاءت الحكمة أو جاء الحوار ليخففا من هذا الغُلُو. إن أنسنة الموت تهدف، ضمن ماتهدف، إلى إيجاد منطق للتسويف حيث تقف الفريسة فى الظلِّ تلتقط الأنفاس.

. ويا موت انتظر ، يا موت،
حتى أستعيد صفاء ذهنى فى الربيع
وصحتى ، لتكون صيادًا شريفًا لايصيد
الظبـى قرب النبع
(..)
ضع أدوات صيدك تحت نافذتى
وعلق فوق باب البيت سلسلة المفاتيح
الثقيلة ! لا تحدِّقْ
ياقوىُّ إلى شرايينى لترصد نقطة الضعف الأخيرة.

يؤكد "هيدجر" إمكان أن يصبح الموت عاملاً متكـاملاً فى وجود أصيل إذا ماتوقعناه وقبلناه بأمانة[٦]. وهذا التوقع أو القبول هو التوافق الوجدانى الأكثر شجاعةً مع الموت، مع التباس الوجود الذى يجلو سِنَّ المفارقة ويشحذها على نحوٍ متصل. وتشيرُ القصيدة إلى "هيدجر" و"رينيه شار" فى معرض حديثها عن الحلم الذى سَبَحَ فىَّ فضائه الشاعر بعد حَقنِ المرضة له بالمخَدِّر. كان

الفيلسوف والشاعر "يشربان النبيذ ولا يبحثان عن الشعر. وكان الحوار شعاعًا؛" أى أن مابينهما كان نوعًا من التواصل الشفاف المضئ الذى يقترب من الصمت. كأن ثمة روحًا مشتركة بينهما تمتد كالشعاع، وتنفذ مباشرة إلى ماوراء زجاج الحياة والزمن. وفى ذلك، ربما، بعضٌ مما عناه "شار" عندما تحدث عن الموت قائلا:

أبدًا لن يكون ليل، عندما تموت
يحوطك نواح الظلمات،
يا شمسًا ذات برجين متشابهين

- ٣ -

لا يُمَثِّلُ "هيدجر" و "شار" كل جماعة الشاعر المرجعية فى القصيدة، بل هناك آخرون لايقلون أهمية مثل: المعرى، وطرفة بن العبد، والسيد المسيح، وامرئ القيس، والجامعة بن داود إلخ. وتتراوح علاقة الشاعر بكل منهم بين التَمَثّل والاستدماج الكامل. وفى الحالة الأخيرة، كشأنه مع إيزوريس والمسيح والجامعة، تصل الأسطورة الشخصية إلى ذروة اكتمالها. ومن الطريف أن الشاعر يفصح، فى كثير من الأحيان، عن المعادل التشكيلى للدلالة مما يدلُّ على نوعٍ من التوازى شبه المحسوب بين التفكير اللغوى والحدس الشعرى أو الرؤية الإشراقية.

تنحلُّ الضمائر كلها.
"هو" فى "أنا" فى "أنت".
لا كل ولا جزء . ولا حى يقول
لميت : كُنّى
وتنحلُّ العناصر والمشاعر.
لا أرى جسدى هناك، ولا أحسُّ
بعنفوان الموت، أو بحياتى الأولى.
كأنى لست مِنّى.

ويأخذنا هذا الوعى الفريد بالعلاقة بين اللغة والتجربة إلى افتراض وجود انذياحٍ خاص بين اللغة والواقع فيما يخص أسطورة الشاعر ذاته[٧]. وبودى أن أقترح أن أسطورة الشاعر هى الشعر أو الرمز الشعرى فى جوهره؛ فمن خلال هذه الصورة تتوالد أكثر الصور والشخصيات والأحداث أساسية فى إبداع درويش.

فلنقرأ على سبيل المثال:

- سأصير يومًا شاعرًا،
والماء رهن بصيرتى. لغتى مجاز
للمجاز، فلا أقول ولا أشير إلى مكان.
- فلنذهبْ إلى أعلى الجداريات :
أرض قصيدتى خضراء عالية،
كلام الله عند الفجر أرض قصيدتى .
- فما نفع الربيع السمح إن لم يؤنس الموتى
ويكمل بعدهم فرح الحياة ونضرة النسيان؟
تلك طريقة فى فك لغز الشعر،
شعرى العاطفىّ على الأقلّ. وما المنام
سوى طريقتنا الوحيدة فى الكلام /
وأيها الموت التبسْ واجلس على بلور أيامى،
كأنك واحد من أصدقائى الدائمين.

وقد يبدو الشعر تصعيدًا، يقوم به "الشخص النفسى"، للواقع المادى نحو العالم الروحانى، فى أثناء العملية الأسطورية للسرد، كما يقول قاسم المقداد، ولكن ذلك التصعيد نفسه ينطوى فى "جدارية" درويش على نزوع أكثر خصوصية هو التآلف مع الموت بوصفه "لوجوسَ". وهنا تكتمل الدورة الميتافيزيقية التى ينسجم معها الزمن الدائرى الملحمى للسرد عبر المفارقة التالية: فى البدء كانت الكلمة/ فى النهاية كانت الكلمة. ولن تتأتى هذه المفارقة إلا إذا أصبح الموت ذاته كولادة الحياة تمامًا: لوجوسَ مقدّسًا.

كن صديقًا طيبًا يا موت !

كن معنى ثقافيًا لأدرك كنه حكمتك الخبيئة!

ولذلك كانت نماذجُ الاستدماج التامِّ، فيما يبدو، نماذجَ مفتوحةً، فى صميمها، على الموت: إيزوريس، المسيح، الجامعة، ولكنها تشى، فى الوقت نفسه، بما هو أبعد من الفناء والميلاد معًا؛ بالخلود الذى يجاوز، فى جدارته، حقيقة الحياة نفسها، إذ يعنى ديمومة القيمة السامية التى يعاد تشكيلها عبر أدوار متكررة. من هُنا يُمَثِّلُ عنوان "جدارية" إرهاصًا أوَّليًا بالدلالة، كما أنه يتجاوب مع نظائر أخرىً من شأنها أن تدعم إيحاءاته، وتضاعف من فاعليته.

هزمتك يا موت الأغانى فى بلاد الرافدين.
مسلة المصرىّ، مقبرة الفراعنة، النقوش
على حجارة معبد هزمتك وانتصرت،
وأفلت من كمائنك الخلودُ.

وليس هذا المعنى جديدًا فى شعر درويش، إذ إنه ظل - فيما يبدو - واعيًا، كالعربى القديم، بمدى الصلة اللافتة بين الكتلة التى تتحدى فراغ المكان والزمن الذى ينصبُّ تيار إيقاعه فى تدفق مستمر. وليس أدلّ على ذلك من التناصِّ المؤثر بينه وبين تميم بن مقبل الذى أنشد يومًا:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ
تنبو الحوادث عنه وهْو ملمومُ

فأحبَّ الحفيد أن يسترجع هذه الصورة مرةً بعد أخرى ليفلت من ربقة الزوال المحتوم:

"ليت الفتى حجرٌ
ياليتنى حَجَرُ (موسيقى عربية)
و: حُلْمٌ مالحٌ
وصوتٌ
يحفر الخصر فى الحَجَرْ
(لحن غجرى)

ولابد أن نلتفت إلى كلمتى "موسيقى" و "لحن" في العنوانين لكى نكتشف أنهما يقابلان طبيعة المكان بطبيعة الزمن، فالزمن والإيقاع يملكان جوهرًا مشتركًا هو الجوهر التموجى. ومن ثمّ فإن الموسيقى والزمن على ارتباطٍ وثيق.

يقول "باشلار": فى الصوت الذى يترك الصور تركض وراء الصور، والذى يعيش فى تراكب شتى التفسيرات، ندرك ما يمكن أن تكونه حالة غنائية محض روحانية، محض فكرية(٨).

وهذه الحالة الغنائية، بالتحديد، هى لُحمة السيرة الملحمية وسَداها عند درويش.

- ٤ -

عناة Anat أو عشتار هى إلهة مزدوجة للحب والحرب معًا. وقد "كان ينظر إليها على أنها ملكة السماء، وبهذا الاسم جذبت نساء اليهود"(٩). ومن الغريب أن العرب قد عرفوها باسم عثتر Atar، وعبدوها، كذلك، فى جنوب اليمن، ولكن بوصفها إلها ذكرًا هو "إله نجم الصباح". وقد يكون اسم عثترAtar قد تحول، فيما بعد، مرة أخرى، على يد اليهود، إلى اسم إستير. والكلمة سواء أكان معناها نجمة Star أم كان معناها إلهة الخصب والجمال، فيما يقول إلياس مقار، فإنها تحدثنا عن نضج واكتمال أنثويين قد وجدا طريقهما، من خلال الفتاة التى ولدت فى السبى، إلى عظمة الملك والسلطان(١٠).

وإستير ملكة منتقمة، ثأرت لشعبها كما لم تثأر امرأة من قبل. وكانت باهرة الجمال، شديدة التديُّن والقسوة معًا؛ فهى امرأة للحب والحرب مثل ربة السومريين تمامًا.

يطرح هذا التماهى بين الواقع التاريخي والأسطورة، عند توظيفه فى السيرة الملحمية، تماهيًا من نوع آخر بين الشاعر وتموز ودوموزى. فبرغم أن عناة وعشتار وإينانا وعثتر مسميات متعددة لكيان إلهى واحد، فإن إينانا ترسل زوجها دوموزى للموت مكانها بعد صعودها من العالم السفلى، بينما تهبط عشتار إلى العالم السفلى لتحرير زوجها من الموت.

كأن الحب المقدس يسلم الشاعر للموت المحقَّق فيغدر به، ويحرره من الموت الواثب إليه فيُخْلِصُ له، فى آن. وتعمل هاتان الصورتان للحب/ الموت على تأكيد شعرية الوجود الملتبس من ناحية، وتخفيف حدَّةِ الحسم التى يتميز بها المصير الجهم من ناحية ثانية.

إن ما يجعل الموت أليفًا، بدرجة من الدرجات، هو قابليته للهزيمة بقدر قابليته للانتصار والظفر. أيضًا، فإن تبادل وجهه أو قناعه مع الحب ينـزع عنه شيئًا من غلظته، وينال من عنفوانه وقدرته على البطش الغشوم.

عناة سيدة الكناية فى الحكاية.
لم تكن تبكى على أحد، ولكن من مفاتنها بكت:
هل كل هذا السحر لى وحدى
أما من شاعر عندى
يقاسمنى فراغ التخت فى مجدى؟
ويقطف من سياج أنوثتى
مافاض من وردى؟

وإذا كانت الرغبة تجعل المعنى لا نهائيًا كما تقول "جوليا كرستيفا"، ومن ثَمَّ يصبح تأويلنا له لانهائيًا بدوره[11]، فإن "عناة" هنا، بوصفها رمزًا للرغبة تعكس موضوع "اللانهاية" ذاته عبر إحاطتها الكلية بالزمن (أنا الأولى / أنا الأخرى، لاقبلى / ولابعدى). وبكاؤها على عزلة مفاتنها أغنية استدراج للشاعر العاشق الذى تريده أن يشاركها مجد الخلود؛ خلود الفراغ والخلاء والمحو. وهذه المفارقة هى التى تعطى التباس الوجود تبريره.

ولأننا نتحرك، كما يقول تودوروف، من خبر أو مقول إلى آخر لامن مسند إلى مسند غيره، أى من المرأة التى تمتلك الحليب إلى المرأة التى تهب الميلاد وليس من الكائن البشرى إلى الرجال على سبيل المثال[12] ـ فإن العاشق، هنا، يمضى من أنثى الواقع التى تمنح رجلها ارتعاشة الجسد المؤقتة (ريتا، شوليت، خديجة .. إلخ) إلى أنثى الأسطورة التى تمنح رجلها جمالها وكمالها الأبديين (عناة)، ولا يمضى من نساء عاديات إلى ملكات. ولما كانت الأسطورة تأخذ مكانتها لامكانها فى سياق الواقعى بما هى مكيدة، كان لابد للديمومة أن تصبح، برغم فتنتها، مغامرة اغتراب.

ـ ٥ ـ

إذا كان الشاعر يبلغ أسطرة اللغة بتحميلها فائض قيمتها الدلالية المتزايدة فى شعره[13]، فإنه يحقق، كذلك، أسطرة الذات بتحميلها فائض إمكانات رموزها.

من أنتَ، يا أنا؟ فى الطريق اثنان نحن،
وفى القيامة واحدٌ.
خذنى إلى ضوء التلاشى كى أرى
صيرورتى فى صورتى الأخرى. فمن سأكون
بعدك، يا أنا؟ جسدى ورائى أم أمامك؟
من أنا يا أنتَ؟

إن تأمل درجة أخرى من درجات سلم الوجود بعد انقطاع الحبل الأثيرى بين الجسد والروح بالموت هو أحد المعارج المدهشة عند العرفانيين. ويلتقط المتكلم فى القصيدة (الشاعر أو الشخص النفسى أو كلاهما) ذلك الخيط الدقيق ليمده إلى أقصاه حيث "المملكة" و "اللؤلؤة" و"الشمس" أبرز الرموز التى تدور حول الذات كما تقول مارى مادلين دافى[14]. لذلك فقد تكون "عناة" بوصفها إلهة نجم الصباح أى نجم الشمس هى إحدى صور الأنيما (التجسد الأنثوى فى لاوعى الذات الذكورية).

فغنى يا إلهتىَ الأثيرة يا عناةُ،
أنا الطريدة والسهام،
أنا الكلام. أنا المؤبن والمؤذن
والشهيدُ.

وفى هذا المستوى من مستويات التعبير عن الانيما، تنفتح الشعرية التوراتية على ترميز الرغبة فيما يشبه نشيد الإنشاد الدرويشى حيث يُمَثِّلُ التناصُ الأسلوبى، فى هذه الحالة، إطارًا كليًا لمنـزع التصوُّف الحسى الباده. وتعمل أنساق التوازيات على تشعيب الفكرة الأسطورية،

وترسيخها فى تَرَدُّدٍ دائبٍ بين الذات وصيرورتها، حيث يعكس "تكرار نفس الصورة النحوية إلى جانب عودة نفس الصورة الصوتية المبدأ المكون للأثر الشعرى"(١٥).

يقول "لاكان" إنه فى الوقت ذاته، بينما يضع الفعل اللاإرادى للتكرار نصب عينه الزمنية التاريخانية لتجربة التحول، تعبر غريزة الموت، جوهريًا، عن سقف الوظيفة التاريخانية للموضوع(١٦).

فى هذه اللعبة المدهشة تؤسس الذات، دائمًا، مفارقتها الأسطورية عبر شعرية الملحمة. هكذا يكون البطل الملحمى جديرًا بأغنيته، جديرًا بألوهيته، جديرًا بضعفه، فى كل الأوقات. والحلم الذى يجد فيه هذا البطل نجاته قد ينبنى على مايسميه "بلوم" السموّ المضادّ Daemonization" حيث "يحاول المسُّ الشعرى أن يوسِّع من قوة السلف باتجاه مبدأ أعظم من مبدئه"(١٧).

إن تفكيك الزمن هو حرفة الحالم. وفى مرآة متناثرة الشظايا يعثر الوجه على صورته التى تتحول، مرة بعد أخرى، فى تناصّاتِ الموتى جميعًا بوصفهم حاضرين فى أصالة الغياب. ولكن صوت الراوى الشعرى لا يتناصّ، فقط، مع صوت المسيح أو صوت الجامعة بن داود أو صوت جلجامش، بل أيضًا مع صوته نفسه؛ فالذاكرة ليست مبدأ الماضى إلا بوصفها مبدأ الحاضر الممتد. وهذا هو المسُّ الشعرىُّ الأكبر الذى يشى بالرؤيا الحاضنة للسمو المضاد عند درويش.

سأقول : صُبُّونى
بحرف النون ، حيث تعبُّ روحى
سورة الرحمن فى القرآن . وامشوا
صامتين معى على خطوات أجدادى ووقع الناى
فى أزلى .

لابد أن نستحضر، هنا، قصيدة "كالنون فى سورة الرحمن" حيث نسمع الراوى يقول:

البحر والصحراء حول اسمه
العارى من الحراس
لم يعرفا جدى ولا أبناءه
الواقفين الآن حول "النون"
فى سورة "الرحمن"
اللهم فلتشهدْ.

من المهم أن نذكر أن النون هى الدواة عند العرب، أى أنها حرف وعلامة كتابة فى آن، وهذا ما أكده القرآن نفسه فى قوله تعالى: ﴿ن والقلم ومايسطرون﴾ [القلم: ١]. ولعل هذا المعنى يفسر ماذهبت إليه من قبل من كون الشعر أو الرمز الشعرى فى جوهره هو أسطورة الشاعر. يقول درويش فى قصيدة له بعنوان "تدابير شعرية":

القصيدة فوق
وفى وسعها أن تعلمنى ما تشاء

ثم يستعير ذلك الصوت نفسه ليقول فى "جدارية":

أنا من تقول له الحروف الغامضات:
اكتب تكنْ !
واقرأ تجدْ!
وإذا أردت القول فافعلْ، يتحدْ
ضداك فى المعنى
وباطنك الشفيف هو القصيدُ.

كأن القصيدة الشفافة فى خفائها لؤلؤة المحارة؛ أى كأنها رمز الذات الحقيقية التى تنطوى عليها الذات السطحية الظاهرة.

القصيدة ـ الذات هى "الداخل" و "فوق" معًا: اللؤلؤة، والشمس، ومملكة السماء. ومادام ذلك كذلك، فالموت ليس أكثر من قناع ثلجى. وخلف هذا القناع قد يوجد خلود ممتلئ أو فارغ،

نشوان أو محايد، ولكن الإنسان الذى حقق معرفة ذاته، كما تقول دافى، يظل خالق نفسه، مدركًا قرارة مصدره الذى هو ينبوع من نور.

- ٦ -

في ذرات الوجود المتطاير كالغبار يصبح الأثر هو الذكرى السعيدة. ولكن ما الذكريات السعيدة التى تربط الفريسة بصيادها؟ وما الأثر الذى يبقى بين عدم وآخر؟ لاحلَّ سوى أن يكون الموت نفسه شيئًا سواه. تُرى هل يملك الموت إمكانية ذلك؟ وما المدى الذى تخلق فيه الذات عدة صور من نفسها على امتداد الزمان؟ تقترح أسطورة الشعر، أحيانًا، ألا يصبح الموت هو النهاية، بل يصبح لحظة تحول جذرية فى معطيات الزمن الشخصى.

تعلمت البقاء من الفناء وضده:
أنا حبة القمح التى ماتت لكى تخضرَّ ثانيةً.
وفى موتى حياة ما.

وبرغم إحالة العبارة إلى التصور المسيحى الشائع، رأى "بنفيلد"، تأسيسًا على تجاربه فى الفسيولوجيا العصبية، أن العقل أو النفس جوهر متميز ومختلف عن الجسم مما عزَّزَ نظرية برجسون عن وهم الدماغ، وأكد مقولة "إكلس" حول العقل والإرادة بوصفهما "ملكتين لاتخضعان بالموت للتحلل الذى يطرأ على الجسم والدماغ كليهما"[١٨]. وهنا امتلك الحسُّ الشعرى الأسطورى القديم وجاهته. وصار تقديم درويش لقصيدة "خطبة الهندى الأحمر ـ ماقبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض" بمقولة "سياتل" زعيم دواميش "لا موت هناك . هناك فقط تبديل عوالم" ضربًا من الحكمة اللافتة. فإذا قال بعد ذلك:

ولدنا هنا بين ماء ونار .... ونولد ثانيةً
فى الغيومْ

تردد صدى صوته فى "جدارية" على هذا النحو :

ولى جسدى المؤقَّت، حاضرًا أم غائبًا
متران من هذا التراب سيكفيان الآن
لى متر و٧٥ سنتمترًا
والباقى لزهر فوضوى اللون، يشربنى
على مهل، ولى ماكان لى : أمسى،
وماسيكون لى
غدى البعيد، وعودة الروح الشريد
كأن شيئًا لم يكن
وكأن شيئًا لم يكن
جرح طفيف فى ذراع الحاضر العبثىّ

يرى فريق من الفلاسفة وعلماء النفس المحدثين أن "احتواء العقل الحديث، لثنائية النسبى والمطلق فى آن واحد، يدفع إلى القول بأن إدراك الزمن فى شكله الدائرى، لم يقتصر على الإنسان البدائى وحده إن دورة الزمن هى جزء من الطبيعة الأولية للعقل. وهى طبيعة، لاتخرج عن نطاق الدورة الزمنية المتحققة فى الوجود .. ومادام الإنسان نفسه جزءًا من هذه الطبيعة، فليس غريبًا أن ينطوى تكوينه العقلى والنفسى، على زمن دائرى يتغلغل، فى أعماق شعوره السحيق"[١٩].

إن الأثر أو الذكرى السعيدة تأويلٌ دائمٌ لِما تركته الحياة على صفحة الشعور بوصفها حاضرًا ممتدًا يباشر اندياحه عن صور الفعل والتعرُّف التى لاتُحْصَى. ولعل المسافة، هنا، بين اللوجوس والإيروس، بل بين الزمان والمكان التخيليين والزمان والمكانِ الواقعيين أيضًا، تكاد أن تضيق إلى حد كبير؛ ففى هذا المستوى من مستويات الإدراك لايُعْتَدُّ كثيرًا بالفوارق والتباينات الطافية على السطح مادامت البنية العميقة للظواهر مُسْتَنْظِمةً فى إيقاعاتٍ متجانسة.

لا الشخصىِّ شخصِى
ولا الكونىِّ كونى
كأنى لا كأنى ....../
كلما أصغيت للقلب امتلأت بما يقول الغيبُ
وارتفعت بى الأشجارُ

من حلم إلى حلم أطير وليس لى هدفٌ أخيرٌ
كنت أولد منذ آلاف السنين
الشاعرية فى ظلام أبيض الكتان
لم أعرف تمامًا من أنا فينا ومن حلمى
أنا حلمى
كأنى لا كأنى

يقترح الرياضى الشهير "منكوفسكى" شكلاً متجاوزًا من أشكال الإدراك فى العالم الموازى حيث "يتوارى فى الظل، الزمان والمكان، بما هما أقنومان منفصلان. ولا يبقى فى أعقابهما غير نمو من النسيج المركب منهما معًا، وله وحده أن يتصف بالحقيقة"[٢٠].

سوف نلمس، فى كثير من الأحيان، ذلك النسيج المركب الذى يتحدث عنه "منكوفسكى" حين تتخففُ النبرة الشعرية من عبء الإحساس المادىِّ بالواقعة المحددة أو تعلو عليها، ومن ثمَّ تفتح الخطاب على حالة من السيولة والكثافة، جاعلة من الرؤى والشخصيات والأفعال حلقة حرة من الإيحاءات والتداعيات المتجاوبة. ويدخل المونولوج عاملا رئيسيًا، بل مؤسسًا لعملية التوافق، أى أن بنية المحادثة تمثل جزءًا لايتجزأ من لغة الإدراك المتجاوز فى القصيدة. وداخل هذه البنية، يمكن لتحويلات دلالية متعددة أن توجد: الحذف، الإضافة، إعادة الترتيب، الإحلال، وإعادة التأليف[٢١]. ويحتوى المونولوج طيه أنواعًا من الديالوج، ولكن نجوى الذات تظل هى الناظم المهيمن لسائر المواقف المتبادلة بين الأطراف.
لم يمت أحد تمامًا . تلك أرواح
تغير شكلها ومقامها /
يا موت ! يا ظلى الذى سيقودنى
يا ثالث الاثنين
(..............)
لم نكبر كثيرًا يا أنا . فالنظر البحرى ،
والسور المدافع عن خسارتنا، ورائحة البخور
تقول: مازلنا هنا،
حتى لو انفصل الزمان عن المكان
لعلنا لم نفترق أبدًا

فى "مدن لامرئية" لإيتالو كالفينو سوف نلمح فى شخصيتى الخان والرحالة الغربى ذلك السحرَ الخاصَّ بالسفر فى المستقبل، حيث الزمان والمكان نسيج واحد مركب يجاوز كلا منهما على حدة.

وفى كثير من الأدبيات الثيوصوفية سوف نلتقى الشئ نفسه، بل إن بعض الحلول الغريبة (حلول نوت) لمعادلات أينشتين الفيزيائية تسمح لنا بذلك. وفى فلسفة الميكانيكا الكمية الحديثة كثيرًا مايُنظر إلى الزمان والمكان المألوفين لدينا بوصفهما وهمين.

بيد أن المهم، هنا، هو البصيرة الشعرية التى تجعل من تداخلات المادة والنفس، وانديـاحات الشعور واللاشعور، مجالاً موحَّدًا من الطاقة الفاعلة. كأن لدينا، فقط، حقول آثار، ولكن آلِات إنتاجها مراوغة ومُسْتَدْمَجةٌ بعضها فى بعض. بحيث لايمكن تعيينها على نحوٍ معزولٍ ومستقل بالرغم من حقيقة وجودها.

وفى مستوى أعلى، لايبدو لنا الوجود الملتبس نوعًا من المخايلة أو الالتفاف أو حيلة للاستيعاب أو التكيف، بل يبدو كأنه هو الوجود الحق؛ جوهر الحساسية الأولية التى تضئ ثنائية الحقيقة. ولأن اللغة بيت الوجود كما يقول "هيدجر"، ولأن الشعر لغة فى اللغة، فإن الشاعرية الأصيلة، فى "جدارية" درويش، تنبع من كونها تأويلاً للفضاء الخاصِّ بالذات فى تعاليه على ذاته، أى على زمنه ومكانه.
تقول ممرضتى : كنت تهذى كثيرًا،
وتصرخ بى قائلا:

لا أريد الرجوع إلى أحدٍ
لا أريد الرجوع إلى بلدٍ
بعد هذا الغياب الطويلْ
أريد الرجوع فقطْ
إلى لغتى فى أقاصى الهديلْ.

إن هذه اللغة الغنائية النائية تعنى أن وراء الواقع المباشر واقعًا أبعد منه، أعمق، وأكثر تفرُّدًا وأصالة، يسعى إلى الدنوِّ من أسراره العقل. وقد عنى "فوسلر" بما أسماه الشكل الباطن للغة، تجلى العقل فى صورة اللغة، وتجلى اللغة فى صورة العقل[22].

ولعل مايؤكده درويش فى جداريته هو هذه القدرة الفذة للغة الباطنة على الهجس بأسرار عالم بعيد وماثل عبرنا فى آن. وفى ذلك ما يجعل من كل شئ فى القصيدة استقطابًا خفيًا لسواه نحوٍ ما يضفو على حدود الأشياء جميعًا.

فأنا طليق هاهنا فى لا هنا
أو لا هناك

هكذا تتولَّد الحرية بوصفها انعتاقًا من الفواصل الثابتة القائمة بين الأضداد المرئية فى تشكلاتها الظاهرية. لايبقى إلا انعطاف الذات فى صورٍ تحققها عبر الغياب والحضور معًا، حيث لاتكف مدارات الرؤيا عن التحول والصيرورة، ولاينفك المعنى عن تجريب أشكاله فى تماهيات الكلمات والأشياء.

- ٧ -

يقول "جيرار جينيت" فى كتابه (خطاب الحكاية): إن المرور من مستوى سردى إلى آخر لايمكن مبدئيًا أن يضمنه إلا السرد، وهو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع فى وضع آخر بواسطة خطاب[23].

ويُعَدُّ "الانصراف السردى" بتعبير "جينيت" فى "جدارية" درويش، تعبيرًا عن شعور حادٍّ بالانقسام أو الفصام، وعن التسليم بحتمية قدريةٍ، فى الوقت نفسه. ويشير هذا التزاوج الدلالى إلى جوهرية مفهوم المفارقة من ناحية، كما يشير إلى التباس مفهومى الاختيار والمسئولية من ناحية ثانية.

وأنظر نحو نفسى فى المرايا :
هل أنا هو ؟
هل أؤدى جيدًا دورى من الفصل الأخير؟
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض، أم
فرضت علىّ؟
وهل أنا هو من يؤدى الدور
أم أن الضحية غيرت أقوالها
لتعيش مابعد الحداثة، بعدما انحرف المؤلف
عن سياق النصّ، وانصرف المثلُ والشهودُ؟
وجلست خلف الباب أنظرُ:
هل أنا هو ؟
هذه لغتى. وهذا الصوت وخز دمى
ولكن المؤلف آخرُ

يملك وضع "مابعد الحداثة" عنفه الخاص، وينطوى على نوع جديد من الأيديولوجيا القمعية برغم مزاعمه عن نهاية الأيديولوجيا أو نهاية التاريخ. وهو يزيف الوعى إلى حدٍّ أن "تغير الضحية أقوالها" لتعيش فردوسها المشوَّه المسوخ. ويحدث هذا التغير ارتباكا فى الهويّة، ويفضى هذا الارتباك ـ بدوره ـ إلى تعرية الحياة من ألفتها.

إن اغتراب السياق عن ذاته، وتبديل ماهية المؤلف، كما تقول القصيدة، يثير السؤال التالى على نحو ملحّ: هل أنا هو؟

و"هو"، هنا، تعنى المؤلف ومؤدى الدور معًا. كأن انفصالاً قد حدث بينهما، ثم حدث بين كل منهما وذاته، بحيث لم تعد المرايا قادرة على بيان ملامح الوجه الأصلية.

عند هذه النقطة يبدأ تشكل الحنين إلى البدائية مما يضيف إلى أسطورة الواقع الشخصى بعدًا آخر. إن الذات فى حاجة جديدة إلى وشم. وليس من الغريب أن يظهر صوت الشاعر القديم مرة أخرى:

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهْمَدِ
تلوحٍ كباقي الوشم فى ظاهر اليدِ

ويعيد الشاعر تَقمُّصَ أسلافه لكى يستطيع أن يتعرف على ملامحه المفقودة:

وأنا أنا ، لا شئ آخرَ /
واحدٌ من أهل هذا السهل
فى عيد الشعير أزور أطلالى البهيـةَ
مثل وشم فى الهويةِ
لاتبددها الرياح ولا تؤبدها ..../

وكما يقول "بيار كلاستر": إن الوشم هو عائق أمام النسيان، إن الجسد نفسه يحمل آثار الذكرى، إن الجسد هو الذاكرة[٢٤]. تبدو فكرة "الجسد الذاكرة، مهمة جدًا بالنسبة إلى الشاعر فيما يتعلق بأسلوبِ الانصراف السردى؛ فالجسد يقوم بـ "الالتفات" و"التخلص" و"التغريب" فى محاكاة مُحْتَمَلَةٍ لوظائف السرد، بينما يقوم السرد، كذلك، بتحويل الجسد من مسارٍ إلى آخر. إنه يلعب مع الجسد كما يلعب مع الذاكرة.

أنت فتوتي، وأنا خيالِك. فانتصب
ألفاً، وصُكَّ البرق، حُكَّ بحافر
الشهوات أوعية الصدى. واصعدْ،
تجدَّدْ، وانتصبْ ألفاً، توتَّرْ يا حصانى
وانتصبْ ألفاً، ولا تسقط عن السفح
الأخير كراية مهجورة فى الأبجدية ....
(.............................)
فاندفع واحفر زمانى فى مكانى
ياحصانى.

فيما يشبه "رقصة العرس" يحتفل الحصان بالجسد. والحصان رمز قديم للشهوة الجنسية، ولعرامة الشبق. أما "الذاكرة"، فهى ترتبط، هنا، بالجسد من خلال تعبير الحصان عن نبالة الفارس القديم، ومن خلال صموده فوق السفح الأخير بينما يهدده السقوط كراية مهجورة فى الأبجدية. إن الحصان بوصفه رمزًا مزدوجًا يدل على فحولة الرجل من ناحية، وعلى أزمنة الفروسية الأولى من ناحية ثانية، يدفع السرد إلى تبنى وضعين مؤقتين للتمفصل والانزلاق، حيث تهبط دالة الجسد، بعد ذلك، لتتبدَّلَ بحالة الإنعاظ حالة المرض، وتتبدل بحالة النبل الفروسى حالة الطرد والمتاهة.

إن التحول السردى الأخير للجسد يتشكل، إذن، عبر موت الجسد؛ أى صيرورة المادة إلى طاقة روحية تنشر فى فضاء الوجود رسالتها.

سأصير يومًا كرمةً،
فليعتصرنى الصيف منذ الآن،
وليشرب نبيذى العابرون على ثريات
المكان السكرىِّ!
أنا الرسالةُ والرسولُ.

عندئذ تكتمل دورة السرد. وبتحول الجسد إلى روح، تتحول الذاكرة إلى حدس أو نبوءةٍ. ويتبوأ الموت الأليف مكانه، كما نرى، بين المادة والأثير، بين الماضى والمستقبل، بوصفه وسيطا أساسيًا من وسائط التحول.

وقلت: إن متُّ انتبهتُ .
لدىّ ما يكفي من الماضى
وينقصنى غدٌ .

سأسير فى الدرب القديم على خطاى،
على هواء البحر. لا امرأة ترانى تحت شرفتها.
ولم أملك من الذكرى سوى ماينفع
السفر الطويل.

وهكذا يلمع الومض الذى يختطف المسافة بين وجودين، ويتوتر قوس مشدود بينما نظن أنه قد انقطع. وعن طريق امتداد الذات وراء الزمان والمكان، تجدد الكلمات صداها ليبقى الشعر، بوصفه الأسطورة الأم، أثرًا يستحيل على الزوال السريع، أو كما يقول درويش نفسه :

خضراء ، أرض قصيدتى خضراء
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هى فى
خصوبتها

ولعل الشاعر، هنا يُضَمِّنُ فى صوته صوت "هولدرلن" الذى كتب ذات يوم يقول: إن مايبقى على الأرض هومايؤسسه الشعراء. وما ذلك إلا لأنه يرفع اللثام، كما يقول هيدجر، عن الكينونة حتى يتاح للموجود (الكائن) أن يظهر[٢٥].

- ٨ -

يُمَثِّلُ "البياض" علامةً طارفةً فى مفتتح قصيدة درويش الملحمية: "جدارية". ماالذى يدعونا البياض إلى تأمله: العدم أم العزلة أم الشفافية أم الوهن أم المدى الخالى فى اتساعه اللامحدود؟ ومادلالة البدء به فى خطابٍ يسرد تجربة ساردة؟

يقول "رولان بارت": ينبغى أن نتذكر أن اللون فكرة: فكرة حسية[٢٦]. بيد أن الأبيض لون يكاد يكون فارغا من الحسّ. إنه ينتمى مع الأسود والرمادى، إلى السلسلة الأكروماتية اللالونية حسب بعض التصنيفات. برغم ذلك، نحن لانخطئ كون الأبيض يصنع تجاوبًا عاطفيًا ما مع التجريد؛ مع المطلق. الأبيض، فى الأساس، لون ميتافيزيقى، لعله يدعونا إلى تأمل السكينة. وربما يكون البَدْءُ به نوعًا من تصدُّر الماوراء. إن الخطاب الذى يسرد تجربة ساردة يحاول، فيما يبدو لى، أن يقول شيئًا مهمًا عن الشاعر: حلم الشاعر هو واقعه، وواقعه هو زواله، وزواله هو أبديته. البياض علامة على غِبطة الروح الضالة فى بكورها "جئت قبيل ميعادى". لماذا هذا البكور؟ لاتحمل الكلمات إجابةً قاطعةً، ولكن علينا أن نتذكر اقتران رحلة الصيد بالبكور فى الشعر العربى القديم. لقد صيدت الفريسة، إذن، قبيل أوانها. ولكن "قبيل" تعني، بوصفها ظرف زمان، أن الوقت الموعود كان على وشك الحلول، وأن الشاعر لم يكن فى إمكانه أن يتأخر كثيرًا.

لعلنا لاننسى، بمناسبة البياض، قصيدة "أمل دنقل" التى كتبها - أيضًا - تحت وطأة الاحتضار البطئ "ضد من".

فى غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرّة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبنْ
كل هذا يشيع بقلبى الوهنْ
كل هذا البياض يذكرنى بالكفنْ

وعلى حين تتصل سردية البياض، هنا، بواقعة محدودة ومحددة، فإنها تتصل عند درويش بالكلى لابالجزئى، أى بواقع الرؤيا غير المحدود أو المحدد. وهذا فرق حاسم بين شعريتين فى تجليهما.

اللون، فى شعر درويش، عامةً، يصل - إذا ما اعتمدنا المصطلح الصوفى - الغيب بالشهود. وهو أكثر انفتاحًا على فضاء التداخل الرمزى بين معطيات الحواسّ. نقرأ على سبيل المثال:

هذا نشيدى

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضر مثل النبات يغطى مساميره وقيودى
(قصيدة الأرض)

ونقرأ:
وشق السمك الأزرق صدرى
ونفانى فيجهات الشعر، والموت دعانى
(حالات وفواصل)

ونقرأ:
يسامرنا ظلنا فى الجنوب، وتعوى إناث الوحوش
على قمر أحمر فوقنا
سوف نلمس خبز الرعاة، ونلبس كتان أثوابهم
كى نفاجئ أنفسنا
(سنختار سوفوكليس)

يحترز الأبيض، عادةً، من الرصيد السحرى للألوان الأخرى (الأخضر، والأزرق، والأحمر .. إلخ)، ويكتفى، فى أغلب الأحيان، بكماله الخاص. البياض نوع من التعالى على الدلالات النسبية المتغيرة. إنه يوحى، فى ذاته، بمعنى ثابت وديمومى. البياض، فيما يلوح لى، يقف مستأثرًا بالقداسة. ولأنه مقدسٌ، فهو عار منٍ عوارض الزمنية. يرى "فيليب سيرنج" أن البياض، من الناحية التاريخية، رمز للطهارة، خاصة عند الفيثاغورسيين. وهو، أيضًا، رمز النصر فى سفر الرؤيا. و"العلم الأبيض"، إضافةً إلى ماسبق، هو أحد أسماء بوذا[٢٧].

كأن ثمة إلحاحًا للأبيض فى "جدارية" على انفصال الموجود، على انعتاقه، على التخلص من الشعور بالألم والحب والعبث والجنون. إن البياض هو المساحة التى تحقق الراحة، وتستجلب السكون. البياض حلم. البياض شرود ونسيان، الطفولة بيضاء لأنها غير مسكونة، فى الحالة العادية، بالقلق والهمّ. والأبدية بيضاء لأنها تشبه الطفولة فى كونها تابعة وبريئة. الطفل يتبع الأبوين. والأبدية تتبع الله أو المطلق. ولأن التعب يأتى مع الأشياء، كان "اللاشئ أبيض" إذ إنه يوجد بمعزلٍ عن كل علاقة.

يقول "باشلار": إن الحالم يحلم بعمقه الذاتى[٢٨]. لاصلة للعمق الذاتى بشئ سوى الذات. لذلك فإن هذا العمق سيكون، إذا كان له لونٌ ما، ذا بياضٍ موغلٍ فى البعد والسعة.

كأنى حاضر أبدًا. كأنى
طائر أبدًا. كأنى مذ عرفتك أدمنت لغتى
هشاشتها على عرباتك البيضاءِ،
أعلى من غيوم النوم،
أعلى عندما يتحرر الإحساس من عبء
العناصر كلها

فى قرارة العمق سوف يجد الحالم حياته الناعمة، ولكنه سوف يجد موته الأليف أيضًا. لاحياة ناعمة بلاموت. فى وسعنا أن نقول إنه وجد الضدين، ولكن فى وسعنا أن نقول، كذلك، وفقًا لتفسيراتٍ سبق لنا بسطها من قبل، إنه وجد لحظة التحول الطبيعية فى امتداد الزمن. وفى الحالين، على حد سواء، ينهض البياض بوصفه علامة أصلية تكشف عن الوحدة البدئية التى لم تكن خدوش التاريخ قد نالت منها بعد.

هوامش:

١- د. قاسم المقداد، هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى، دار السؤال، دمشق، ١٩٨٤، ص٥٦، ٥٧.
٢- السابق نفسه، ص٥٧، ٥٨.
٣- د. مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٥٢.
٤- السابق نفسه، ص١٥٢.
٥- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ت: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص١٤٨.

٦ـ جون ماكورى، الوجودية، ت: د.إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص٢٨٧.
٧ـ "أسطورة الكاتب" مفهوم أشار إليه "ييتس" لأول مرة بقوله: هناك أسطورة واحدة لكل إنسان، لو عرفناها لفهمنا كل أقواله وأفعاله. والمفهوم فى صياغته الأخيرة يعبر عن "نواة شعورية" أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى مايقع على الحواس؛ فصورة "البرج" مثلا هى أسطورة هوجو، وصورة "ساعة الحائط" هى أسطورة فينى، وصورة الغرق هى أسطورة فاليرى . وهكذا. ولمزيد من التفصيل انظر د. شكرى محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، من ص١٠١ إلى ص١٠٩.
٨ـ جاستون باشلار، جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص١٧٥.
٩ـ جفرى بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣، ص١٨.
١٠ـ إلياس مقار، نساء الكتاب المقدس، دار الثقافة المسيحية، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٧٩ ومابعدها.
11- W.J.T Mitchell, The Politics of Interpretation. The University of Chicago, U S A, 1982, P92.
12- Tzvetan Todorov, Theories of The Symbol, Translated By Catherine Porter. Cornell University Press, U. S. A, 1995, P21.
١٣ـ د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٦٨.
١٤ـ مارى مادلين دافى، معرفة الذات، ت: نسيم نصر، دار عويدات، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٧٥ ـ ١٧٩.
١٥ـ رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولى ومبارك حنون، دارتوبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٦٦.
١٦ـ هارولد بلوم، قلق التأثر (نظرية فى الشعر)، ت: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٨، ص٨٩.
١٧ـ السابق نفسه، ص١١٧.
١٨ـ روبرت م. أجروس، وجورج ن . ستانسيو، العلم فى منظوره الجديد، ت: كمال خلايلى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص٤٣.
١٩ـ محمد منير منصور، الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٧، ص١١٤، ١١٥.
٢٠ـ السابق نفسه، ص٢٥٠.
٢١ ـ تون أ. فان دايك، علم النص : مدخل متداخل الاختصاصات، ت: د. سعيد بحيرى، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١، ص٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠.
٢٢ـ د. عاطف جودة نصر، النص الشعرى ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٦٢.
٢٣ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدى، وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٤٥.
٢٤ـ بيار كلاستر، مجتمع اللادولة، ت: د. محمد حسين دكروب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص١٨١.
٢٥ـ مارتن هيدجر، فى الفلسفة والشعر، ت: د.عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٩، ٩٢.
26- Roland Barthes, The Responsibility of Forms, Translated By Richard Howard, University of California Press, 1991, P166.
٢٧ـ فيليب سيرنج، الرموز فى الفن ـ الأديان ـ الحياة، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص٤٢٨.
٢٨ـ جاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص١٧٠.

البناء المونولوجي وانشطار الذات

محمد فكري الجزار

الشعرية لغة تحتوي اللغة وتتسع عنها ، تتأسس فيها ثم لا تكونها ، وتوظفها ثم لا تؤول بها ، وهي ـ في كل هذا ـ حرة لا تستلبها بنية داخلها ، ولا يدعيها تأويل خارجها ، وإنما هي قادرة على اختراع البنية وتحفيز التأويل ، ثم تفيض عن الاثنين شكلا ودلالة . ويقوم فائض الشعرية هذا شاهدا على جدارتها بما لم يتحقق ـ بعد ـ من مناهج .. والشعرية المسكونة بالكتابية ـ تحديدا ـ هي الأكثر وفاء بالقيمة الفائضة عن المنهج/المناهج ، إذ فيها تلتقي العلامات من مختلف الأنواع ، وتتساوق التناصات من مختلف الخطابات ، ويخلق مبدأ التجاور المكاني تقنيات تشكيلية متمايزة من تقنيات مبدأ التعالق الزمني . وقراءة تتغيا القبض على هذه القيمة الفائضة يجب هي الأخرى أن تتسع عن محدودية المنهج وأن تساوق بين التنوعات الإجرائية ، وتخلق مبدأها القرائي المتميز تميز موضوع اشتغالها الذي يصبح – والحال هذه – معيارا للانتقاء والإسقاط وحتى الاستبدال ، ومبدأ للتصنيف والتوزيع ومن ثم البناء . وبكلمة : إن العمل الشعري موضوع التحليل ـ في تصورنا ـ بمثابة إستراتيجية نصية للقراءة يجب استثمارها وإطلاق فاعليتها لكف المنهج/المناهج عن التحول إلى سلطة مفهومية مجردة ومتعالية ، ليس للعمل الشعري إلا الإذعان لها والتسربل بصبغتها والتطابق مع نتائجها . بهذا الفهم الرحب لكل من الشعرية والقراءة ندخل عالم "جدارية محمود درويش" محاولين الحفاظ على أشيائه وكائناته .. أنساقه وتحولاته .. متمسكين بالمفارق المميزة بينه وبين قراءته .

عتبات النص :

العمل الأدبي كتاب، له كيان مادي ملموس أطلق عليه "رولان بارت" مصطلح "الأثر الأدبي" دون أن يهتم بما له من دور في عملية التلقي ، فقد كان اهتمامه بمفهوم "النص" [1] أكثر من اهتمامه بأي شيء آخر . غير أن هذا لا يعني غياب دور الأثر في عملية التلقي ، وبالتالي في بناء النص نفسه . إن إحالة الأثر الأدبي إلى مادة الكتاب الأدبي لا يعني تطابق هذه المادة مع مادة أى كتاب آخر، إذ لا شيء في الأول يأتي بلا وظيفة تدرجه في مقاصده، حتى الإكراهات الاقتصادية لتجارة الكتاب يكون لها موقعها من منظومة وظائف العمل الأدبي بدخولها ضمن آلية التلقي . والعمل الشعري ـ نظرا لخصوصيته ضد البنيوية ـ أكثر كفاءة على استيعاب علامات مادة الكتاب من سواه ، سواء هذه التي اختارها المؤلف أو فرضها الناشر .. وبوجه عام ما تحمله مادة العمل الأدبي ، وتحديدا الغلاف ، من علامات هي بمثابة عتبات توصف بالنصية لعدة أسباب :

أولا : أنها علامات حاملة للغة العنوان، أو متعالقة معها، الأمر الذى يدخلها في وظيفة العنوان.

ثانيا : أنها علامات غير متكررة ، في الغالب .

ثالثا : أنها علامات متأخرة على العمل، فهي تكون بعد الفراغ منه ؛ ومن ثم فعلاقتها به علاقة كلية .

رابعا : أنها تنطوي على نوع ما من خطاب التلقي يكون خطابا موضوعه العمل نفسه .

لهذا كله ، وربما لسواه مما لم نذكر ، يمثل الغلاف عتبة من جهة القراءة. وهذه العتبة نصية من جهة علاقتها بالعمل ، وتكون البداية منها ضرورة للاثنين معا : الموصوف وصفته .

الغلاف .. الأيقونة والعنوان :

حين يضيق المكان عن الذات تتسع اللغة لأشيائه، وتدحو أزمنتها لها ، فيتجلى المرئي في المسموع ، وينتصب الواقع في المعنى ، وكأن البناء في الزمان صورة من صور التشييد في المكان . وليس ثمة انتصار ، بل أعلى درجات المأساوية ، حين لا تكون الإزاحة التي تتم على المكان اختيارا ، إنما هي اضطرار حيث لا بديل، ولا يكون التكثيف الذي يتم على الزمان تعويضا بقدر ما هو تأكيد على الفقد .

هكذا يبدأ غلاف قصيدة محمود درويش القصيدة من عنوانها : " جدارية " الذي لا يمتلك أية دفاعات ضد دخول اسم الشاعر عليه. وبالاستئناس بالغلاف الداخلي يتأكد لنا أن العنوان : " جدارية محمود درويش"، وهذا أمر في غاية الأهمية. فعلاقة التضايف بين الكلمة/المصطلح الفني واسم الشاعر يشير إلى علاقة لم يسعد الشاعر ، من قبل ، أن ترتكز إليها قراءة أعماله ، وهي التضافر العضوي بين الشعري والواقعي في صناعة شعرية الأول وفي استبصار مكنونات الأخير .

ويقع العنوان على أيقونة للجدار استولت على مساحة الغلاف بألوانها الداكنة المائلة إلى خضرة غامضة يمكن التماس درجتها في بعض أحوال الماء ، كما في بعض نبات الأرض ، دون أن تكون ذاك الماء ولا هذه الأرض. هذه الأيقونة تضع المضاف : "جدارية" والمضاف إليه : "محمود درويش" في مساحة ملتبسة تشير فترتد إشارتها إليها ، إذ المشار إليه "الآن" موضوع للتحقق وعدمه ، في الوقت نفسه ، على طاولات ما يحدث ! !

وإذا كانت وحدة العنوان : "جدارية" تنتمي دلاليا ، وبشكل مباشر ، إلى الأيقونة ، فإن الوحدة الأخرى من العنوان : "محمود درويش" تنتمي إلى ما تنشره الأيقونة من إيحاءات ، الأمر الذي يؤسس فضاءين لعلاقة عتبة الغلاف النصية والديوان : فضاء الاغتراب الذي تمارس فيه الأيقونة فعلها السيميوطيقي ، وفضاء الموقف والرؤية اللذين تصنعهما مرجعية الاسم. ولا يلتقي الفضاءان أو يندمجان ، على الرغم من محفزات الالتقاء بل الاندماج ، وإنما يحتفظان بتمايزهما على قاعدة الاختلاف اللوني لوحدتي العنوان ، ليمارسا عملية تدال أكثر خصبا وثراء داخل النص.

تجاوبات العمل الشعري :

ربما أكثر ما يميز أيقونة الغلاف هو لونها : الأخضر الغامض ، الجامع بين ما يشبه الأرض وما يشبه الماء . إذن هي ثلاثة محاور يمكن لنا الدخول إلى القصيدة منها : الخضرة .. الأرض .. الماء . وتمثل فيما بين بعضها وبعض نسقا طبيعيا شديد الانسجام يستثمره العمل الشعري استثمارا نوعيا .

يقول "درويش" في أول ظهور للأخضر ، وفي أول اقتران له بالجدارية في القصيدة :

"سنكون يوما ما نريدُ
لا الرحلة ابتدأت ، ولا الدرب انتهى
لم يبلغ الحكماء غربتهم
كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم
ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمانِ ،
فلنذهب إلى أعلى الجداريات ؛
أرض قصيدتي خضراءُ ، عالية ،
كلام الله عند الفجر أرضُ قصيدتي
وأنا البعيدُ
أنا البعيدُ ". (٢)

بغض النظر عن النتيجة المستبقة لمقدماتها والتي تؤسس لأزمنة التحقق ، نتوقف أمام التوجيه الاستعاري الذي تمارسه صفة الخضرة على القصيدة ، إذ تخرج لها من معجمها كلمة " أرض " وتضيف القصيدة إليها ، ومن ثم تمارس - أعني الصفة - فعلها الدلالي بحرية ملائمة لنسقها الطبيعي ، دون تعطيل للبعد المجازي في المركب الإضافي هذا الذي يتجلى في كلمات من حقل نظرية العلو الذي يقوم عليه مفهوم الجدار(٣)، فتنسجم الجدارية مع القصيدة : (أعلى الجداريات — أرض قصيدتي خضراء عالية). وعلى قاعدة العلو هذه يمنح الشاعر الاثنتين : أرض القصيدة صراحة والجدارية ضمنا ، تعريفا ميتافيزيقيا : (كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي).

هنا يمكننا أن نقارب مفهوم الجدارية. إنها فن تشكيل الجدار نحتا أو تصويرا. وهو يتميز بعدة مميزات داخليا وخارجيا. أما خارجيا. فهو أقدم فن مارسه الإنسان على جدران الكهوف.

وأما داخليا فهو قائم على نوع من الالتزام الفني بموضوعه الذي كان دينيا في الغالب ، مما أحاط هذا الفن بهالة من القدسية مستمدة من موضوعه، وكأن فلسطين تطل بتاريخها (الطبيعي) وقداستها (ما وراء الطبيعي) من ثنايا القصيدة–الجدارية، متوسطة بين حلم الـ "نحن" : "سنكون يوما ما نريد" وانفراد الأنا في صفتها/واقعها : "وأنا البعيد "، وكلاهما فقد. وتمتلك أرض القصيدة الخضراء صوتها التفاؤلي :

خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية
تطل علي من بطحاء هاويتي ...
غريب أنت في معناك ، يكفي أن تكون هناك ، وحدك ، كي تصير
قبيلة ..[٤]

إنه التقابل بين هاوية الواقع وعزلة الذات من جهة ، وبين علو القصيدة وتفاؤلها من جهة أخرى. هذا التقابل الذي يُعَلِّق لاكتمال نص أرض القصيدة الخضراء؛ فمن عادة "درويش" ألا يفض شعريته من جمله المحورية سريعا ، بل يستثمرها جاعلا منها زمنية دلالية تشد إليها تنوعات أزمنة قصيدته. ومن ثم تمتد أرض القصيدة الخضراء باتجاه الماء هذه المرة. يقول "درويش" :

" خضراء أرض قصيدتي خضراءُ . نهر واحد يكفي
لأهمس للفراشة : آه يا أختي ، ونهر واحد يكفي لإغواء
الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر ، وهو يبدل
الرايات والقمم البعيدة ، حيث أنشأت الجيوش ممالك
النسيان لى . ... ".[٥]

بعد عدد من الاستبصارات البادئة بالفعل "رأيت"، تنفلت الصفة " خضراء " لتستحضر جملتها وتنشر فضاءها وإيحاءات الفقد الساكنة فيه. ومن هذا الفضاء وما حوى، يتنزل معجم الطبيعي : الفراشة ، والثقافي : الأساطير ويلتقيان معًا في صيغة التمني المحتجبة بالتقريرية : نهر واحد (يوشك يتعيّن) يكفي ، وفيما يشبه الحشو يمتد السياق إلى الأنا ليؤول مفرداتها السابقة الواصفة لها أو المنسوبة إليها : البعيد — هاويتي ، بممالك النسيان : "حيث أنشأت الجيوش ممالك النسيان لي" .. وتخترق الجملة بأكملها سياق ضمير المتكلمين المتصل بـ "كان" : "كنا طيبين" .. "كنا طبيعيين" ..مستعيدة ضمير الملكية السابق يقول "درويش" :

" خضراء أرض قصيدتى خضراء
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في
خصوبتها
ولي منها :تأمل نرجس في ماء صورته
ولى منها وضوح الظل فى المترادفات
ودقة المعنى ...
ولي منها التشابه في كلام الأنبياء
على سطوح الليل
... "[٦]

ويستمر هكذا في بناء إحصائية شعرية لممتلكات الغرباء المنسيين ، ممتلكات معنوية لا تصيب أرضها أو تستظل بسمائها ، وإنما هي دال وجود الأنا ، وإن لم يكن في مكان (ــه) ولا في زمان (ـه) . إنه تأسيس عرضي للاغتراب الفردي الناشئ عن مأساة جمعية . وتلتئم الجملة — أخيرا — باللغة شعرا على وزن طيور الماء/طيور السفر : النوارس ، ونثرا مكتوبا على إيقاع المكان / إيقاع الإقامة : السنابل[٧].

التراسل الدلالي :

إذا كانت اللسانيات ـ حسب " ميتشونيك" ـ "تقوم ، في الغالب ، على الإقصاء"،[٨] فالكتابة المخلصة لكتابيتها هي بمثابة إقصاء للسانيات. ولئن كانت اللغة المكتوبة ، حتى الشعري منها ، لا تنفك من قانون الامتداد الخطي للدوال ، فإن حالة وجودها البصري تفكك العلاقات

بين امتدادها خطيا وبين العلاقات الممكنة لدوالها التي تفكك – بالتالي – العلاقة بين القانون (اللساني) ووظيفته الإنتاجية ، فتترك للغة فرض قانونها الزمني وتعلق الوظيفة على طبيعتها المكانية/الفضائية ودور القراءة في تفعيلها، حيث إمكان الانتقال في المكان، وحيث إمكان قيام علاقات تجاور جديدة، بل حيث إمكان التراسل الدلالي بين الدوال المتباعدة.

والتراسل الدلالي الذي يهمنا هو ما يقوم بين عتبة العمل الشعري وتجاوباتها داخل العمل نفسه ، حيث يبدو لنا أن العلاقة : "خضرة – أرض – ماء" المؤسسة للأيقونة قد امتدت إلى الداخل صانعة ما يشبه النص (الإجرائي) الذي يتبادل علاقة دلالية مع عنصر في الغلاف، لم نكد نتعرض له، هو المسافة التي بين العنوان والأيقونة والتي تطبع ظل العنوان على الجدار ، بما يشير إلى عدم التلاحم العضوي بينهما ، وهو ما يتجلى في النص الإجرائي من التقابل بين وضعية الذات في هاوية بعدها ، وأرض قصيدتها الخضراء العالية. ومن ثم، فمن الطبيعي أن تفرض الذات ضميرها : "أنا" وتفرض أسلوبها الأدائي : "المونولوج"، وتستقطب إلى الاثنين كل الضمائر، وكل الأساليب. وعلى حد قول الشاعر :

" تنحل الضمائر
كلها . "هو" في "أنا" في "أنت" .
لا كل ولا جزء . "[٩]

وقد كان الشاعر واعيا بقراره الأسلوبي ، بل استثمر مفهومه داخل أحد مقاطع جداريته خالقا منه عددا من اللحظات الشعرية الأعلى جمالية على الإطلاق في عمله ، بقوله : "أنا من يحدث نفسه"[١٠].

جدول الأنا ، أو نصها الإجرائي:

تتميز الشعرية من سواها بقدرتها على وسم أجزاء أعمالها بسمات الكل. غير أن المشكل في تحديد هذه الأجزاء. **ومتى نجحت القراءة في تحديد هذا الجزء أو ذاك ، صار بين أيدينا نص حامل لسمات الكل وفاعل في بنية الكل ، نطلق عليه النص الإجرائي، نظرا لارتهان وجوده بإجراءات القراءة** . ومركزية الأنا تمثل احتمالا شبه مؤكد لوجود نص خاص بها داخل النص ، وهو ما يحاول الجدول التالي استقراءه :

موضوعات الذات	محمولات الذات	متعلقات وتوابع
أنا	حوار الحالمين	———
أنا	الغياب	وأنا السماوي الطريد
أنا	———	من هناك
أنا	مَنْ	كنت أو سأكون
أنا	الرسالة	والرسول
أنا	العناوين	الصغيرة والبريد
أنا	البعيد	———
أنا	الغريب	———
أنا	مَنْ	يحدث نفسه
أنا	المسافر	داخلي
أنا	مَنْ	رأى

أنا	بديل	ي
أنا	الطريدة	والسهام
أنا	الكلام	ــــــ
أنا	المؤبن	والمؤذن والشهيد
أنا	أنا	لا شيء آخر
أنا	خيال	ك (يخاطب حصانه)
أنا	حي	ــــــ

إن مركزية الذات تعني حضور ضميرها ، سواء في وحدات إثبات ، أو وحدات نفي ، فضلا عن وحدات الاستفهام والتقريب . غير أنه ينتظر من وحدات الإثبات أن تؤسس لفاعلية الوحدات الأخرى ، لذلك ابتدأنا منها.

وقد نلتفت – بداية – إلى الوصف بفعل الكينونة : "أنا من كنت أو سأكون" ، والذي يمثل قاعدة سماتية لصفات الأنا في جدول الإثبات. فحين ينسق حرف العطف التخييري بين ضدين "الماضي" و"المستقبل" يكون الناتج تعليق الوصف نفسه ، بل أكثر من هذا تعليق حضور الموصوف "هنا" و"الآن" إلى حد يفقد معه قول الشاعر : "أنا أنا لا شيء آخر" أي تأكيد على حضور الذات ، بل على النقيض يؤكد على إرجاء كينونتها. هذا التعليق أو الإرجاء يفسر خطي الوصف : المعنوي والمجازي اللذين تتوزع عليهما مفردات الوصف المتنوعة تنوعا يدفع التقابل إلى حد الاختلاف والتناقض .

إن ناتج الجدول ، أعني وحدة الإثبات من النص الإجرائي، ترسم أول ملامح مأساة خطاب الأنا ، وهي تحضر غيابها : الحضور اللغوي في المونولوج وغياب الماهية في الواقع ، وهو ما نجده صراحة في واحد من صفات الأنا : "أنا الكلام". ولا يبقى بين الحضور في اللغة والغياب في الواقع إلا التعلق بالرمزي من قبيل (أنا : العناوين – البريد – الطريدة – السهام – المؤبن – .. إلى آخره) والمجازي (أنا : الكلام – سؤال – خيال – من يحدث نفسه – من رأى .. إلى آخره) ..كل هذا استنادا إلى التعريف المركزي في مسألة خطاب المأساة : (أنا حي) الذي يكثف معنى شبيها بمحض الوجود ، أعني الوجود العاري من وسم الماهية ، كأنما هذه الذات "موجود–في– ذاته" [٣] بالتعريف الوجودي للموجود–في–ذاته . هنا يكون اللجوء إلى الميتافيزيقي (أنا : السماوي الطريد – الرسالة والرسول) لامتلاك بُعْدٍ عزائي لا يخفف المأساة أو يزيف الوعي بها ، إنما يكثف رمزيتها ويشرح مجازيتها ويؤول بها الصفات الواقعية (أنا : البعيد – الغريب – السافر – المحاصر) جماليا.

في فضاء هذه الوضعية الملتبسة للذات - هذا الفضاء الناشئ من تقابل مركزيتها النصية وتأزمها الدلالي، كما نتبين من النص الإجرائي السابق – تتخلق عدة أساليب أخرى من الاستفهام عن الذات إلى النفي المعلق (أي غير التام) لبعض أحوالها إلى محاولة مقاربة غوامضها بالتشبيه المعطل عن أداء وظيفته . ويجد كل هذا تحققه النصي على أنات شعرية متفاوتة ، إن لم نقل متناثرة هنا وهناك من زمن العمل الشعري ، بمعنى أنها لا ترقى لصناعة نص إجرائي كالسابق ، وإن كانت تقوم بأهم دور لهذا النص بتوسيع دائرة فاعليته وتمديد مجال إنتاجيته خارجه ، هذه هي أساليب النفي والاستفهام والترجيح.

يقول "محمود درويش" :

"......................أفيض
عن حاجات مفردتي . وأنظر نحو
نفسي في المرايا :

هل أنا هو ؟
هل أؤدي جيدا دوري من الفصل
الأخير ؟
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض ،
أم فرضت عليّ ؟
وهل أنا هو من يؤدي الدور
أم أن الضحية غيرت أقوالها
لتعيش ما بعد الحداثة ، بعدما
انحرف المؤلف عن سياق النص
وانصرف الممثل والشهودُ ؟ ".[١٢]

المـــــــرآة :

المرآة ـ حسب "جاك لاكان" ـ مرحلة نمو نفس– معرفي عند الطفل ، تبدأ من الشهر السادس إلى الثامن عشر أو بعده ، غير أن آثارها ونواتجها مسئولة عن صناعة العالم الخيالي عند الراشدين. " فالطفل .. يجد لنفسه صورة موحدة بشكل سار منعكسة إليه في المرآة. وبرغم أن علاقته بهذه الصورة ما زالت من نوع خيالي، فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته. وبينما يكبر الطفل، فسوف يواصل القيام بهذه التوحدات الخيالية مع الأشياء ، وهذه هي الكيفية التي ستنبني بها أناه. فالأنا هي مجرد هذه العملية النرجسية التي ندعم بها إحساسا خياليا بذاتية موحدة "[١٣]. وربما يكون انشطار الأنا نتيجة لافتقاد أي دعم من الواقع الفعلي للتوحدات الخيالية تلك. هنا يتشكل سؤال مأساوي على سطح المرآة نفسها : " هل أنا هو هذا الآخر الذي أراه أمامي"؟ سؤال يطرحه على نفسه كل إنسان يكتشف أن صورته التي يراها هناك في المرآة إنما هي شيء آخر غير ما يحسه ويخبره على نحو داخلي من نفسه"[١٤]. ولا مجال للاعتراف المتأخر بالحقيقة/الخسارة. هنا تقدم الدراما اقتراحها : إنها المسرحية لا الحياة ، والمتخيل لا الوجود ، فينتقل السؤال إلى الشك القريب من النفي والمتكئ على قدر من السخرية بالمتغيرات، بكفاءة الأنا لأداء دور كهذا ، بطبيعة النص نفسه ، بإمكان العبث بالنص دون افتقار إلى مبررات، بالممثل وال(مُ)شاهد. بإيجاز، ثمة انشطار تعانيه الأنا بين تصورها عن ذاتها وصورة ذاتها ، الأمر الذي يقترح أسئلة أخرى تتعدد صورها وتتفق أسلوبيتها : أسلوبية الانشطار. يقول "درويش" :

"من أنت ، يا أنا ؟ في الطريق
اثنان نحن ، وفي القيامة واحد .
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى . فمن
سأكون بعدك ، يا أنا ؟ جسدي
ورائي أم أمامك ؟ من أنا يا
أنت ؟ ...."[١٥]

إن الخطاب ـ وإن كان شعريا ـ متى اقترف سؤال الأنا دخل فيما يشبه الهذيان ، كما في المثال السابق حيث يتقاطب فيه الضميران : "أنا" و"أنت" ، اللذان تتأكد شخصيتاهما حواريا بنداء أحد الضميرين كلما وقعت أداة الاستفهام على الآخر ، هذا في ظل غياب أية علامة تنسب الصوت إلى هذا الضمير دون سواه ، الأمر الذي ينيط بالقراءة فرض العلامات الحوارية على اللغة ، وتوزيع الأصوات افتراضيا على الضمائر ، اتكاءً على العلامات الترقيمية ، وبالحرية المناسبة لإنتاج الدلالة :

الذات – من أنت ، يا أنا ؟
الصورة : في الطريق اثنان وفي القيامة واحد .
ذ – خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى صيرورتي في صورتي الأخرى .
ص : فمن سأكون بعدك يا أنا ؟
ذ – من أنا يا أنت ؟
ص : في الطريق اثنان وفي القيامة واحد .

إن قلب السؤال لا
بنية
بة في
هي الذي
لل
لا بين
الطرفين

ذ- جسدي ورائي أم أمامك ؟
ص : ....
ذ : كوّني كما كوّنتك ، ادهنّي بزيت اللوز ، كلّلني بتاج الأرز
..... إلى آخره .

كلما ازدحمت الانفعالات على اللغة، حرفتها عن نزوعها إلى التحديد ، وأنستها من العلامات ما يقوم به، فصار كل شيء ممكنا ، فضائيا أو نصيا أو هما معا . ومما صنعنا بالمثال الشعري ، تتضح لنا أية طواعية تنطوي عليها شعرية الهذيان ، أو شبهه ، للإضافة والحذف والتكرار ، فضلا عن إعادة التوزيع والتنظيم ، دون خروج على معجمها وتركيب وحداته ، الأمر الذي كشف لنا عن تهيؤ اللغة لأسلوبين ، أولهما : الحوار ، حيث يتبادل الصوتان الفعل اللغوي سؤالا وإجابة ، والثاني : الخطاب ، إذ ينسحب أحد الطرفين من الفعل الحواري تاركا مساحة صمت يعمّي عليها الصوت الآخر بخطابه له .

ونواتج تلك الشعرية لا تحصرها الدلالة. فالتصرف الإبداعي يتجاوز الدلائل وعلاقاتها المتحققة أو المكنة، ليقع على أساليب الأداء وتطويعها لأفعال القراءة عبر الالتباسات التي تصنعها القدرة التحويلية التي تنطوي عليها الضمائر الشخصية . هنا تنتج دلالة متجاوزة للدلائل ، دلالة نصية بامتياز؛ أعني بنصيتها قدرتها على التدليل أبعد من سياقها وحتى أبعد من أسلوبها نفسه .

وإزاء هذا الحضور القاسي للذات في غيابها، تطل أداة التشبيه "كأن" وكأنها وسيلة نجاة لاغير ، خالية من المأساة، نعم ، غير أنها نجاة على أية حال. يقول الشاعر بعد عدد من الاختبارات لشعرية أداء تلك الأداة :

" .... كأني
عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري
لغتي . كأني حاضر أبدا . كأني
طائر أبدا . كأني مذ عرفتك (يخاطب الموت)
أدمنَتْ لغتي هشاشتها على عرباتك
البيضاء ".[١٦]

وقبل مقاربة هذا النموذج ، نضع على مقربة منه بعض اختبارات الشاعر للأداة ، من قبيل:

- "وأنا أريد أن أحيا ...
فلي عمل على جغرافيا البركان .
من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليباب هو اليباب . كأنني أحيا
هنا أبدا..".[١٧]

وأيضا في موضع تال مباشرة :

- "........لي عمل لآخرتي
كأني لن أعيش غدا . ولي عمل ليوم
حاضر أبدا".[١٨]

يبدو أن أداة التشبيه مرتبطة ارتباطا سيكولوجيا بالزمن ، وبالتحديد في تصور الذات له، أو بتعبير أدق لوجودها فيه . أما النماذج الحافة، فأولها يؤرخ للخراب من قوم لوط إلى هيروشيما يوما واحدا. وتريد الذات الالتفات إلى خراب واقعها فتمكن (تثبّت في المكان) هذا اليوم بظرف المكان "هنا" الذي يطلق سياقه اسم الإشارة وما يشير إليه(هذا اليوم) في فضائه بديلا ممكنا منه : "كأنني أحيا هنا أبدا" . أما الثاني فبرغم فشل الصياغة الشعرية للتناص مع الخطاب الديني: "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا" ، فهو يدور في فلك مفهوم اليوم الكلي السابق، كلي الزمن، كلي الخراب ، هذا اليوم الحاضر أبدا . أما نموذجنا (الأساسي) فإن عمل الشعري فيه يتفوق على الفكري فيما سبق ، إذ الكلمة تستدعي أشباهها صوتا أو دلالة بحرية تخترق العلاقات السياقية لتأسيس أفق دلالي احتمالي أكثر من كونه تشبيهيا مختلفا. فمن "حاضري" إلى صفة الذات : "حاضر" ، وعلى قاعدة الإيقاع الصرفي لها يترسل إلى صفة مختلفة : "طائر" ، ومن كلمة مطلق الزمن : "أبدا" يتكئ المثال على إحدى لحظاته : "منذ" ليستعيد سياق

خطابه الأول للموت فيأخذ اللغة من السطر الأول ، ويأخذ من الإقامةِ/الحضور والرحلةِ/الطيران المعرفةَ ، ومن الأبد اللون الأبيض ، ليمتد السياق على هيئته من قبل وقد اغتنى باحتمالات "كأنَّ/ نِي" ..

ولا ينغلق أفق الاحتمالات التشبيهية هذه ، فثمة جدل تقيمه الأنا بين تشبيهها ونفي تشبيهها في نسق تركيبي واحد : "كأني لا كأني" يتكرر في موضعين تاليين مباشرة[١٩]، وينتهي التكرار بتأمل شعري في التشبيه نفسه :

"كأن قلبي زاهد ، أو زائد
عني كحرف الكاف في التشبيه .
حين يجف ماء القلب تزداد الجماليات
تجريدا ، وتدَّثِر العواطف بالمعاطف ،
والبكارة بالمهارة /".[٢٠]

ثمة حكم قيمي على التشبيه البلاغي من منظور الواقع الذي تعانيه الأنا يوظفه الشاعر لحساب جدل الإثبات والنفي الذي تقدم نافيا بعد المشبه أو غموضه أو غرابته، هذا الذي يأتي لتقريبه التشبيه؛ فليس ثمة في المأساة ما هو كذلك ، أو كما قال الشاعر نفسه ومنذ البداية : "كل شيء واقعي"[٢١] .. وكان نسقيا للغاية أن تتوالى الاستعارات على قاعدة واقعيتها واقعية جفاف القلب . وبعد رفع التشبيه من إنتاج الدلالة، يأتي إثبات الأنا كما هي دون أدنى شك ، لا في أناها ، ولا في انشطارها المأساوي ، بل بصيغة أسميها مطلقَ الإثباتِ : "أنا أنا لا شيء آخر ".[٢٢]

من مركزية الأنا وطبيعة حضورها الممزق بين تناقض الصورة والتصور وتنوع الظاهرات الأسلوبية والبنائية لتلك الطبيعة ، يصبح المونولوج ضرورة تشكيلية. فوحده المونولوج الأسلوب الأكثر ملاءمة لانشطار الأنا ، بل انشطاراتها ، ووحدها تقنياته قادرة على استيعاب الطاقات التحويلية المحفزة نصيا في الضمائر ، وقادرة — كذلك — على امتصاص الالتفاتات الأسلوبية من سرد، وحوار بين - شخصي، وحوار بين - نصي .. إلى آخر ما يتوقع من أنا منشطرة؛ الأمر الذي يرفع المونولوج من مستوى التقنية الأسلوبية إلى مستوى الأنساق البنيوية أو ما يشبهها. فبفضل مرونته التقنية وطاقة شكله الاستيعابية يتأسس فضاء تأويلي ، سواء للدلائل أو للثغرات والفجوات ومساحات الصمت .. إلى آخره . بمكنة هذا الفضاء إعادة النظر في توزعات العمل الشعري لتصنيف عناصرها وتنظيم دلائلها وتحقيق ممكناتها ، وفي الأخير بناء نصها.

في المسألة المونولوجية :التقنية والفضاء :

المونولوج — اصطلاحا — "تكوين كلامي فردي الروح يلقى أو يكتب ، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد"[٢٣]. ونستطيع أن نضع إلى جانبه مصطلح "المناجاة الفردية ، وهي "خطبة طويلة ، إلى حد ما ، تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها في صوت مسموع دون مقاطعة . وفي هذه الإلقاءة الانفعالية ، تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها ، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يحدث في المسرحية من وقائع"[٢٤].

واضح إذن أن المونولوج أسلوب حيث يسود ضمير المتكلم سيادة مطلقة. أما المناجاة الذاتية، فخاصة بموضوع أو بوظيفة معلوماتية ، بالإضافة إلى حضور ضمير المتكلم صراحة أو باعتباره فاعل التلفظ . وليس ثمة شيء يمنع المونولوج من ممارسة وظيفة المعلوماتية التي للمناجاة الذاتية ، وفي الوقت نفسه لا شيء يلزمه بها ، فهو قادر ، إذن ، على أن يكون ذاته ويستوعب، في الوقت نفسه ، تلك المناجاة . ومن منظور الشعر ، لا يجب أن نغض النظر عن المشابه العميقة بين المونولوج (داخلا في مفهومه المناجاة الذاتية) وبين غنائية الشعري ، فكل من الذات، وعنها، وفي وجهة نظرها ، حتى ليمكن أن يتوحد المفهومان تحت مصطلح واحد ، وليكن "المونولوج" ، إذ إن الفوائد التي يحققها فصلهما في الدراما أو المسرحية غير قائمة في الشعر.

وحين تسود أسلوبية درامية في عمل شعري ، نكون إزاء جدل منتج بين هوية العمل (الشعرية) وأسلوبيته (الدرامية)، الأمر الذي يؤدي إلى اعتماد الشكل الشعري على تقنية الفجوة

والتجزئة الفنية للسياق أو تفكيك ترابطاته اللغوية ، بما يوسع من فاعلية الفضاء[٢٥] في إنجاز بنية العمل ، ليس هذا فقط، إنما أيضا تطبع الدرامية تلك الفاعلية وهذا الإنجاز .

وتأسيسا على مركزية الأنا في المونولوج ، فإن نص الأنا (الإجرائي) الاسمي (الذي يتعوض من خلوه من الزمن اللغوي بتطابقه مع زمن التلفظ به) يجذب إليه ثلاثة أزمنة : الماضي ، وينفرد به الفعل : "رأيت" ، والمضارع الراهن وينفرد به فعل الرغبة : "أريد" ، والمستقبل وله ثلاثة أفعال : "سأصير — سنكون — سأحلم". وكل زمن يستقطب إليه عددا من وحدات العمل ومقاطعه..

تأسيس المونولوج :

إن النحو مقولات أكثر منه قواعد. ومن ثم، فهو ينطوي على قدرة التنظيم القولي خارج غاياته. واتكاؤنا على أزمنة الأفعال المسندة إلى الأنا (منفردة أو جمعية) يتكئ على هذا الفهم الأوسع للنحو. والفعل (اللغوي) قائم على حمل الحدث على زمان ما . ثم إن هذا الحدث يفترض مكانا ، إن لم يفرض عددا من الاحتمالات لا إمكان للزيادة عليها . والمكان يكون موضوعيا، أي موجودا وجودا غير مستند إلى سواه ، أو يكون تصوريا ، أي يتصور بفضل وجود الفاعل نفسه. وواضح من أفعال الأزمنة الثلاثة أنها من هذا النوع الأخير. غير أن العمل الشعري يؤسس لغربة الأنا ، أي لمكان لا تنتمي إليه ولا ينتمي إليها ، وهو ما نفهمه من سيادة الأبيض/اللا لون الذي يفتتح الشاعر به قصيدته (ص : ٩ ، ١٠)، وتعويم دلالة الظرف هنا (هنا في اللا هنا — ص : ١١)، وتنويعه الشعري على هذا وذاك (أنا من هناك ، "هنا"ي يقفز من خطاي إلى مخيلتي — ص : ١٥). وفاعل يفتقر إلى مكانه الطبيعي ستكون أفعاله، ضرورة، أفعال الكينونة والصيرورة (المستقبلية)، وبينهما توجد أفعال الرؤية (الماضية) والرغبة (الراهنة) وقسيمها اللاواعي : الحلم وموضوعه غير متحقق ، ومن ثم يلتحق بالأفعال المستقبلية ..[٢٦]، ولكل مركزه وامتداداته ، دون أن يعني هذا امتناع اختراق أحد الأفعال زمنيته ليضطلع بما له في هذه الزمنية من دلالات بصناعة وحدات ومقاطع أخرى ملونا إياها ببعض ألوانه ، أو في رد اختلافاتها إلى دلالاته ، أو بالأقل التعالق معها .

المونولوج : المركز، الوحدات، الامتدادات :

لا يعود هذا التقسيم إلى تصورات بنيوية ، بقدر ما يعود إلى طبيعة تكوين العمل الشعري الذي يعتمد التنويع على بعض لحظاته ، ثم لا يكتفي العمل بهذا إنما يستثمر بعض عناصر هذه التنويعات داخل لحظات مغايرة. ومن ثم، فليس ثمة إسقاط لتصورات بنيوية مجردة على العمل ، وليس ثمة تعسف بالشعري لحساب الذهني.

١-المركز : المركز وحدة دلالية تقع خارج الوحدات المونولوجية، تتنبأ بها قبل وجودها، وتضبط العلاقات فيما بين بعضها وبعض حال وجدت . وليس هذا فقط ، إنما توجه — كذلك — إنتاجيتها الدلالية . وقيمة المركز في خارجيته بالنسبة للعلاقات التي يمكن أن تقوم بين الوحدات، وكذلك العلاقات بينه وبينها؛ إذ المسافة بين المركز والوحدات تجعل الجميع مرتهنين إلى التأويل ، وتخفض النزوع البنيوي الذي ينطوي عليه التقسيم ، كما تحفظ — أخيرا - على العمل الشعري نزوعه إلى تفكيك سياقه .

٢- الوحدات : جاء في تعريف المونولوج (/ المناجاة الذاتية) أنه / أنها كلام متصل. غير أن الشعر يتميز من سواه بأنه لا إكراه فيه ، إذ يمكن ألا يتصل مونولوجه مخترقة إياه أساليب مغايرة ثم تستعاد لحظته بنفسها أو بمماثلاتها الإيحائية ، الأمر الذي يحيل المونولوج إلى عدد من الوحدات المنفصلة سياقيا المتصلة فضائيا في القراءة نفسها .

٣-الامتدادات :— ما إن توجد اللغة، في أي أداء ، حتى تمارس بعض من عناصرها ، شيئا من السلطة على فاعلها ، فلا يملك إزاءها إلا أن يتورط فيها ، واعيا وغير واع معا ، بشكل ما من الأشكال . وهذا التورط يجعل من سياق وروده امتدادا للوحدة التي ضمت هذه العناصر أول مرة . ومن ثم، فما أن تحيل القراءة عملا ما إلى وحدات ، حتى يلزمها أن تعين امتدادات هذه الوحدات، وتنظر في وظائفها البينية وطبيعة علاقاتها.

أولا : الرؤية أو المركز المونولوجي :

في النص الإجرائي السابق ، كان ثمة تعريف للأنا بفعل الرؤية : "أنا من رأى" ، وهو مبرر قوي لاعتباره مركزا للوحدات المونولوجية ، نظرا للجدول الاستبدالي الكبير الذي يمتلكه هذا الفعل والذي يجعل أفعال الرغبة والحلم والكينونة والصيرورة محض اختلافات صوت – دلالية في فضاء ذلك الفعل – المركز. يقول "درويش" :

.... ، عليَّ أن ألج الغيابَ
وأن أصدِّقَ أولاً قلبي وأتبَعَهُ إلى
قانا الجليلِ. وساعتي لم تأت بعدُ .
لعلّ شيئا في ينبُذُني . لعلي واحدٌ
غيري . فلم تنضجْ كرومُ التينِ حول
ملابسِ الفتيات بعدُ . ولم تلدْنِي
ريشة العنقاء . لا أحدٌ هنالك
في انتظاري . جئتُ قبلَ ، وجئتُ
بعدُ ، فلم أجدْ أحداً يُصَدِّق ما
أرى . أنا مَنْ رأى . وأنا البعيدُ
أنا البعيدُ.[٢٧]

ثمة تقابل مؤسِّس للدلالة بين زمن التلفظ(هنا في اللا هنا [النص لا المكان] والآن) والجملة/ المركز (أنا من رأى) تملؤه الجملة (فلم أجد أحدا يصدق ما أرى) هذه الجملة التي تفتح النص على الميثولوجيا العربية : "زرقاء اليمامة" التي رأت ما لم يره قومها للذين كذبوها فهلكوا .. هذه المرأة التي حولها الشعر العربي الحديث ذو الطابع السياسي إلى ما يشبه شخصية العرّاف اليوناني ليتلبّس الشاعر دوره (أمل دنقل .. على سبيل المثال) . وكذلك تفتح تلك الجملة النص على الخطاب القرآني في حدث "الإسراء والمعراج" الذي اعتمد فعل الرؤية في صيغة تؤكد مفاعيلها وتتضمن موقف الآخرين التكذيبي في الوقت نفسه ، يقول الله سبحانه : ﴿أفتمارونه على ما يرى﴾.[٢٨] ويتجاوب الخطابان (المفارقان) مع الدلالة الإعجازية التي تنشرها قرية " قانا الجليل"[٢٩]، وهو ما يمنح قول الشاعر "وساعتي لم تأت بعد" ، بالرغم من سياقها الشكي ، أبعادا رسولية وبالتحديد أبعادا إعجازية لها علاماتها : دخول البنات في طقس الطبيعة ، قيامة الأنا (بالتعبير المسيحي) من رمادها (الحالة الميثية). وإذ لا شيء من هذه العلامات ، وإذ لا أحد بانتظارها ، تتخلص الأنا من شكها برسوليتها / إعجازيتها وتزداد إيمانا بصدق ما رأت . ونكاد نتلمس صوت النبي نوح في قول الله عز وجل على لسان نوح في مناجاته: ﴿قال رب إني دعوت قومي ليلا ونهارا﴾[٣٠] وقوله تعالى ﴿ثم إني أعلنت لهم وأسررت لهم إسرارا﴾.[٣١] هذا الصوت الذي يتردد في فضاء التقابل إذ يقول الشاعر: "جئت قبل وجئت بعد فلم أجد أحدا يصدق ما أرى" .. أية رؤية / رؤيا هذه الجامعة بين الشعر والأسطورة والدين ، بين الأنا من جهة ، وبين نوح وعيسى وسيدنا محمد صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين ! !

تتميز " الجدارية " بتبنيها مبدأ التداعي الحر اتكاء على دال أو آخر ورد في سياق مختلف ، فيأتي "جلجامش" في سياق لتتداعى القصة في السياق التالي المختلف ، ليبرز "أنكيدو"[٣٢]، ويبدأ الحوار من جسد المونولوج نفسه. يقول درويش في تمهيد لحضور الأسطورة :

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطؤنا ،
فنحن القادرين على التذكر قادرون على التحرر ، سائرون على خطى
جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن(ص : ٨٠)

ويظهر أنكيدو مرتين مرة في صلب المونولوج وأخرى في التحول إلى الحوار :

هباء كامل التكوين ...
يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة
نام أنكيدو ولم ينهض . جناحي نام ملتفا بحفنة ريشه الطيني
......

.... : أنكيدو خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي . لا بد لي من
قوة ليكون حلمي واقعيا . هات
الدمع ، أنكيدو ..... (ص : ٨١)

ما تزال الأنا متكئة على التشبيه الرمزي بينها وبين الأسطورة ، غير أن الحوار يدخل حالة المشبه من بوابة المشبه به .

ويبرز المركز المونولوجي في صيغة الواجب والالتزام. يقول "محمود درويش" :

.... كيف
مللتني ، يا صاحبي ، وخذلتني ، ما نفع حكمتنا بدون
فتوة ... ما نفع حكمتنا ؟ على باب المتاه خذلتني ،
يا صاحبي ، فقتلتني ، وعلي وحدي
أن أرى ، وحدي ، مصائرنا .[٣٣]

إن انفصال الحوار عن الأسطورة يخصص فعل الرؤية بحالة المشبه كما سبق القول ، ويوجه الالتزام فيه إلى حالة التحقق : أنا من رأى على قاعدة المصائر.. المصائر غير المتحققة التي تفتح المركز المونولوجي على وحداته : الرغبة والحلم والصيرورة ، وكل في دائرة الكينونة الموحدة بين الضمائر في صيغة النحن : "سنكون يوما ما نريد " (ص : ٤٤) .

ثانيا : الوحدات المونولوجية :

١-١- وحدات الرغبة :

ثمة خطأ ما ، أو هكذا يبدو ، مسئول عن الظهور اللغوي لدوال الرغبة. هذا الخطأ المنتصب اجتماعيا أو تاريخيا – كلاهما جمع – في وجه السلوك الفردي قانونا ينظم أو يرجئ أو يعطل. وإذ لا يتحقق السلوك تكون الرغبة (الواقع السيكولوجي والدال اللغوي)، وحين تكون الحياة موضوع/ مفعول الرغبة نصبح أمام تصور خاص للحياة تعيش الأنا نقيضه ليس تصوريا إنما واقعيا. فثمة حياتان لا واحدة ، الأولى : حياة تنسجم مع تصور الأنا لذاتها وموقعها من وجودها ودورها في هذا الوجود ، وهي حياة لا تحقق لها في الواقع ، أي خارج دائرة السلوك ، وبالتالي داخل دائرة الرغبة . والأخرى حياة فعلية ومتحققة بالفعل ، غير أنها نقيضة لشروط موجودية الأنا ، ومن ثم فهي خارج دائرة الرغبة داخل دائرة الرفض ، وهي – بالتالي – ليست سلوكا للأنا الرافضة لها .

هي ذي حالة أخرى لانشطار الأنا بين تصوراتها عن الحياة وواقع الحياة التي تعيشها. وحين يختلف التصور مع الواقع تقع الأنا في واحد من احتمالين ، الأول : اقتراف الأيديولوجيا، والثاني : اجتراح الأسئلة. وينحاز "درويش" للثاني (فله تاريخ شعري طويل في طرح السؤال) مازجا بين الغناء بشيء من التفلسف ملائم لحكمة النهايات: يقول :

١-١-٤- الوحدة الأولى : يقول "محمود درويش" :

"وأريد أن أحيا ...
فلي عمل على سطح السفينة . لا
لأنقذ طائرا من جوعنا أو من
دوار البحر ، بل لأشاهد الطوفان
عن كثب : وماذا بعد ؟ ماذا
يفعل الناجون بالأرض العتيقة ؟
هل يعيدون الحكاية ؟ ما البداية ؟
ما النهاية ؟ لم يعد أحد من
الموتى ليخبرنا الحقيقة .../ ".[٣٤]

هي ذي سفينة نوح تظهر صراحة ، واسم نوح — (عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام)- يرفرف فوق حضورها الصريح (وكان قد قارب شيئا من أسلوبية دعائه من قبل). وما السفينة وما نوح برمزين للحياة أو النجاة ، فالشاعر يعطل تنامي فاعلية الرمز عنوة مُوقفا إياه عند حد إضاءة موقفه من واقعه الذي أفسدت لحظته الملتبسة وضوح بداياته (البدايات - بحكم انقضائها - واضحة ضرورة) وأفقدته القدرة على استشراف النهاية .. يريد أن يحيا ليعرف ، فوجوده على سطح السفينة (في جماعة الناجين) عمل ، أما الناجون فسواه . هذا الانحراف بالحياة تجاه المعرفة يفقد الحياة نفسها ضرورتها في لحظتها ، فالحياة جدارتها في ذاتها لا في أعمالها ولو كانت المعرفة . (وبعد ذلك يذيل الشاعر مونولوج الأنا بالموتى وسياقهم لينحرف إلى خطاب الموت وحواره معطلا اتصال مونولوجه).

١-١-٣- الوحدة الثانية : يقول "محمود درويش" :

"وأريد أن أحيا ...
فلي عمل على جغرافيا البركان .
من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليباب هو اليباب . كأنني أحيا
هنا أبدا ، وبي شبق إلى ما لست
أعرف . قد يكون "الآن" أبعد .
قد يكون الأمس أقرب . والغدُ الماضي .
ولكني أشدّ "الآن" من يده ليعبر
قربي التاريخ ، لا الزمن المدوّر، مثل
فوضى الماعز الجبلي .. ".[٣٥]

مازالت الحياة بمهماتها ، وكأن الأنا تبرر رغبة ، تراها لا معقولة ، في الحياة، ولا يزال الزمن الهاجس الاستفهامي المهيمن ، وتُصَعِّد المعرفة إلى حد الشبق. وعبر عدد من الاحتمالات في مقاربة الزمن، يطابق الشاعر بين الوحدتين بصيغ جديدة عن الأمس والآن والغد بدلا من البداية و(آن السفينة) والنهاية ، الأمر الذي يطابق استبداليا بين الطوفان والبركان، بين نوح ولوط (فضلا عن البعد البشري الذي تفتتحه هيروشيما) علة قاعدة الهلاك الجماعي الذي لا يصرح الشاعر به أبدا ، آتيا بالتشبيه ليمسه مسا رفيقا، إذ التشبيه ليس مقاربة تصويرية بين مختلفين من وجه شبه ما ، فربما كان وجه الشبه _ كما في تشبيه درويش — مؤسسا على حكم قيمة يفتتحه العمل الإيجابي/الاستعاري للأنا وهي تجذب إليها اللحظة (معرفيا) ليستدني إليه التاريخ بدلا من هذا الزمن الدائري الذي تضيع بداياته في نهاياته ضياع النهر في البحر ..

ولا تخلو الوحدة الثانية من تذييل (بنيوي) لسيرة مختصرة تنتهي بالموت لتعود الأنا مرة أخرى إلى حواره:

.... : خُلِقْتُ
ثم عشقتُ ، ثم زَهَقْتُ ، ثم أَفَقْتُ
في عشب على قبري يدلّ عليّ من
حين إلى حين ... (ص : ٥٦ ، ٥٧)

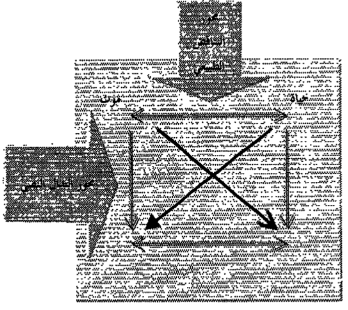
١-١-٢-الوحدة الثالثة : يقول "الشاعر" :

وأنا أريدُ ، أريد أن أحيا ، وأن
أنساك ... أن أنسى علاقتنا الطويلة
لا لشيء ، بل لأقرأ ما تدونه
السماوات البعيدة من رسائل . كلما
أعددت نفسي لانتظار قدومك
ازددتَ ابتعادا . كلما قلت : ابتعدْ
عني لأكمل دورة الجسدين ، في جسد
يفيض ، ظهرت ما بيني وبيني
ساخرا : "لا تنس موعدنا ... " .[٣٦]

في هذه الوحدة ينتقل التذييل الحواري مع الموت إلى الصدارة ، وهو انتقال غير خال من الدلالة ، فربما تركزت الدلالات – في المونولوج تحديدا – في الامتدادات أو التحولات أو الانقطاعات التي تطرأ على نسيجه ، إلى الحدّ الذي يوجه دلالة لغته نفسها . وقد فرض هذا الانتقال أن يظهر ضمير الأنا(فاعل الإرادة) الذي ظل مستترا وجوبا في المقطعين السابقين. إن الوحدة الثالثة تبدأ بتكرار (وأنا أريد أريد) ليعادل بين "الاسمي" و "الفعلي".. بين ظهور "الضمير" واستتاره .. بين الحياة ونسيان الموت/محاوره .. قرين علاقة طويلة ومراوغة ، لا تسمح للأنا بالتهيؤ له ، ولا تسمح لها – كذلك – بالتهيؤ لحياتها ، من طبيعة هذه العلاقة المؤسسة لإرادة النسيان ، والتي وردت منفصلة عما تؤسسه ، تتبلور إرادة المعرفة في الوحدتين السابقتين في قراءة نص الغيب ، هذا النص الحاكم عبر التاريخ وعبر الأزمنة التي سبق تعيينها.

١–١–١– خطاب الرغبة :

فلسطين (وليست قضية فلسطين) بنية عميقة لا تكاد تبين شعريا على السطح[٣٧]، أو أنها لا تبين مطلقا، غير أنها مكون دلالي عميق وحاكم على محور الاختيار . وعبر قاعدة الاستبدال (التوزيعية عند "زليغ هاريس"[٣٨]) تستبدل الأنا بها ، وقضايا وجودها بقضيتها ، اتكاء على قانون تأويلي – في زعمي – تضمنه بشكل سري كتب تفسير الأحلام لـ "فرويد" ، يذهب إلى أن كل عملية استبدال تنطوي على معنى خاص بالمستبدل به"[٣٩]، ومن ثم تحضر وقائع العامّ (الجمعي) في صياغة انفعالات الخاص (الفردي) من قبيل : الأسطورة – الدين – التاريخ ، على قاعدة الثنائية التي تحكم العام كما تحكم الخاص : [الحياة × الموت] ، غير أن الوضعية الشديدة التعقيد التي للأنا __ هذه الفردية التي تحمل عبء العام حملا سريا – لا تثبت طرفي الثنائية في دلالاتها التي لها ، إذ تحرك أحد الطرفين ليتحمل بشيء من دلالة الطرف الآخر ينفي شيئا من دلالتها ، وهكذا تتولد ثنائية جديدة : [لاحياة × لا موت] ليتكون مربع سيميائي أفعلَ في صناعة خطاب الرغبة ..



إن المربع السيميائي يوضح إلى أي حد بلغت الفاعلية الشعرية في تحريك دلالة النقيضين الواحدة تجاه الأخرى والعكس ، إلى أن صارت الحياة مجرد لا موت ، والموت مجرد لا حياة . الأمر الذي يوضح لماذا تتقلص الرغبة في الحياة إلى حد تبريرها ، ويتقلص تبرير هذه الرغبة ليصبح مجرد معرفة النهايات . كما يوضح لماذا كان الموت حاضرا إلى هذا الحد في إرادة الحياة يسهم فيبلورتها ويمنحها دلالاتها بحضوره فيها . وهو ما صرحت الأنا به في بعض لحظات خطاب الموت/موتها. بقول "درويش" :

"................... . فانتظرني
ريثما أنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان ،
ولا تصدّقني أعودُ ولا أعودُ
وأقول : شكراً للحياة !
ولم أكن حيا ولا ميْتا " [٤٠]

ولا شك في أن خطابا مؤسسا على هذا التصور ستخترقه الميتافيزيقا ممثلة بالقدرية ، ولابد، بديلا من قسوة تداخل تناقضات الواقع وعنف تماهي الثنائيات ، فأهون من هذا وذاك الميتافيزيقي المنسجم وإن كان غامضا. وإن كان أشد عنفا وقسوة بانسجامه وغموضه ، فثمة وظيفة للميتافيزيقي هنا ، إذ كلما ألحت أسئلة الذات على الميتافيزيقي أوشكت البنية العميقة أن تتجلى مؤولة ما يحدث ..

١-٢- وحدات الحلم :

الحلم مأوى الحقيقة التي يدحضها أو يكبتها الواقع ، وهو وسيلة للتحرر حين تتعطل الوسائل الفعلية ، وهو انطلاقة الذات خلف ذاتها لتتعرف على ما لم يستطع وعيها معرفته منها ومن واقعها. على أن الأهم ــ من بين ما أصاب فيه فرويد – أن الأدب كما الحلم تجد فيه محتويات/رغبات اللاوعي مساحة للتحقق الحر .

ولجوء الشاعر إلى معجم الحلم يضع دواله ، سياقيا وإيحائيا ، على قاعدة أهمية الحلم لاستعادة توازن الذات السيكولوجي (عبر التحقق اللاواعي للرغبات). هذا يعني أن ثمة علاقة دالة بين وحدات الرغبة (في الحياة) التي ظلت في إطار رغبة الأنا محرومة من أية علامة على إمكان تحققها ، وبين وحدات الحلم التي يبدو أنها جاءت تعويضا ، من عدم التحقق هذا ، يحمله حرف الاستقبال الذي تصدر الفعل "(س)أحلم" في مقابل راهنية فعل الرغبة : "وأريد" ..

و"محمود درويش" تتولد دواوينه بعضها من بعض[41]، كما تتولد قصائده من ذاتها ، وخصوصيته الشعرية من هذا وذاك. وتهمنا الظاهرة الثانية ، إذ نجد أن شيئا من معجم الحلم (بالمفهوم التعويضي السابق) قد مهد لوحداته الشعرية. يقول "درويش" مزاوجا بين فرح الحياة ونعمة النسيان :

.... فما نفع الربيع
السمح إن لم يؤنس الموتى ويكمل
بعدهم فرح الحياة ونضرة النسيان ؟
تلك طريقة في فك لغز الشِعر ،
شعري العاطفي على الأقل . وما
المنام سوى طريقتنا الوحيدة في الكلام /
وأيها الموت ... " (ص : ٥٧)

ثمة كثافة سيكولوجية يتمتع بها المثال السابق سمح للذات الفعلية بالمداخلة على مونولوج الذات الافتراضية بهذه النصيحة حول الشعر وشعرها العاطفي (على الأقل)، وبالتذييل على هذا بمركزية الحلم في فك الإلغاز . كأننا إزاء حالة الراوي العليم الذي يستبق الشخصية إلى كلامها بما يعرفه عن طبيعته وطبيعتها .. وتبقى جملة الحالة المكثفة للكلام : "المنام" – وإن كانت تتوازى مع إلغاز الشعر – مباغتة ومفتقرة إلى ما ينسقها في سياقها ، وإن تنسيقا إيحائيا ، الأمر الذي يشير إلى سطوة معجمها واستباقه لحظة حضوره النصي ..

ولا يكفي القصيدة هذا الاستباق ، ففي جزء تال نجد تأويلا شعريا للطريقة (طريقتنا الوحيدة في الكلام ، يقول "درويش" :

...... ، أعلى من غيوم النوم ،
أعلى عندما يتحرر الإحساس من عبء
العناصر كلها . ... (ص : ٦١)

وتنطلق الذات حرة من وطأة هذه العناصر ، تراها وتسائلها عن ضرورتها ولا ضرورتها ، وتستبصر حتى مستقبلياتها ، وبالحرية نفسها تحقق رغباتها ، وكأن الحلم المساحة الوحيدة المتاحة لتحقق الذات في ذاتها على مستوى الرغبة ، وفي واقعها على مستوى الموقف . إن المثالين السابقين يمثلان القاعدة التأسيسية لوحدات الحلم ويضاف إليها مقطع طويل يتجاوب مع المركز المونولوجي : الرؤية (في سبعة مشاهد تحت تأثير المخدر).[42]

١-٢-٤- الوحدة الأولى : – يقول "درويش" :

أ- "كأني لا كأني ... /
كلما أصغيت للقلب امتلأت
بما يقول الغيبُ ، وارتفعتْ بيَ
الأشجارُ . من حلم إلى حلم
أطيرُ وليس لي هدفٌ أخيرٌ .
ب- كنت أولد منذ آلاف السنين
الشاعرية في ظلام أبيض الكتان
لم أعرف تماما من أنا فينا ومن
حلمي . أنا حلمي".[٤٣]

في الشعر الوفي لشعريته ، يمكن القول إن "الكلمات ليست مفيدة إلا كنتائج عرضية للنشاط الروحي. بحيث لم تعد تقوم بوظيفة العلاقات وإنما بوظيفة عوامل المعنى الأصيل، لم تعد واسطة ، بل كينونة".[٤٤] هذه الكينونة التي تتجلى في النهاية، والتي لم تكتمل هكذا إلا بعد تهيئة متعددة المستويات ضبطت الميتافيزيقا إيقاع فاعليتها (نشاطها الروحي) عبر فجواتها السياقية وبالرغم منها.

يمكن بناء النسق، أو بتعبير أدق : بناء ما يقوم بوظيفته ، بفضل الدوال المحفزة لمغادرة سياقاتها وللتفاعل الدلالي (التدال) فيما بين بعضها وبعض. من هذه الدوال : "القلب" و"الغيب". فالتجانس الصوتي بينهما ، والخطاب الصوفي الذي يؤسس سياقا بديلا لتدالهما (القلب مرآة الغيب) بما يحرف فعل الإصغاء عن مواضعه وكذلك فعل الامتلاء ، ويجعل من مجازية التعبير "ارتفعت بي الأشجار" من نسيج المواضعات الصوفية[٤٥] ولكي لا يستولي الميتافيزيقي على الشعري، يستبدل الشاعر الحلم بالرؤيا (الحلم الحق) دون أن يكف كل من القلب والغيب عن الإيحاء بدلالتها في فضاء هذا الطيران المتواصل (وليس لي هدف أخير) للأنا ما بين أحلامها.

إن لغة الشعر تحقق وظائف اللغة في غيبة أية فاعلية لقاعديتها ، وهذا ما يميزها من اللغة المعيارية . فالسياق المكاني ، إذ يجمع بين الأساليب المتنوعة ، يقوم أحيانا مقام بعض تقنيات اللغة ، بل مقام بعض تقنيات البلاغة، كما في الجزء المتبقي من المثال السابق وهو يلتفت من الخطاب إلى السرد التفاته من الزمن الحاضر إلى زمن سابق موغل في السبق ليقوم مقام المشبه به للطيران المتواصل من حلم إلى آخر ووجه الشبه هو ما يصرح به تشبيها "كأنني حلمي " ثم تطابقا "أنا حلمي". إنها الوظائف تقوم دونما أدنى احتياج إلى تقنياتها . ولم يتسن للشاعر ذلك إلا بفضل هذه الصياغة الشعرية البارعة لميلاد الأنا ، الميلاد الحقيقي لا الفعلي .. أعني ميلاد كينونتها شعريا ، فلا عجب -إذن- أن يكون حلم هذه الأنا مسكن كينونتها.

١-٢-٣- الوحدة الثانية :- يقول الشاعر :

أ- "سأحلم ، لا لأصلح مركبات الريح
أو عطبا أصاب الروح
فالأسطورة اتخذت مكانتها / المكيدة
في سياق الواقعي . وليس في وسع القصيدة
أن تغير ماضيا يمضي ولا يمضي
ولا أن توقف الزلزال
لكني سأحلم ،
....
ب- "ومعي مفكرتي الصغيرة : كلما حك
السحابة طائر دونت : فك الحلم أجنحتي . أنا أيضا أطير . فكل
حي طائر".[٤٦]

ليس شرطا في العمل الشعري أن يرتهن نموه نصيا بامتداده سياقيا نظرا لاختلاف طبيعة أزمنة النص (نشدد على دلالة الجمع) عن طبيعة السياق. فالزمن النصي يتصرف بوحدات السياق ويجمع بين لحظاته التي فرق بينها امتداده خطيا في الزمن. فثمة لحظة تستوعب أخرى ،

ولحظة تشرح سواها ، ولحظتان تتوازيان .. وهكذا . وقد أزعم أن الوحدة الثانية بجزأيها تتوازى دلاليا وبنائيا مع الأولى بجزأيها كذلك ولا تمتد بها زمنيا.

إن الاختلاف بين الغيب (بدلالته الصوفية) وبين الأسطورة (القصة المستحيلة) يؤسس للتوازي بين الوحدتين ويمنع إمكان أية علاقة أخرى بينهما . وباعتبار أسبقية وحدة الغيب يوجه ذلك الاختلاف طبيعة وحدة الأسطورة في نقيضها ، إذ تلتبس الأسطورة بالواقعي وتثبت لحظتها ماضيا مستمرا ، ومن ثم يصبح الحلم ، وإن تعطلت مركبات الأمل ، تعاليا من الأنا على هذا السياق الواقعي الملتبس بالأسطورة حتى لا فرق، ومن ثم يجب التأكيد : "ولكنّي سأحلم" كأنه /الحلم المواجهة الممكنة ضد الواقع بالانفصال عنه والالتحاق بالغيبي .

وفي موازاة وظيفة التشبيه في الوحدة الأولى ، يأتي الجزء (ب) من الوحدة الثانية معادلا تمثيليا لفاعلية الحلم في تجاوز الواقع : "كلما حك السحابة طائر .. فك الحلم أجنحتي" في تواز قريب مع الصيغة النحوية نفسها : "كلما أصغيت للقلب امتلأت بما يقول الغيب" ..

١-٢-٢- الوحدة الثالثة :- يقول "درويش" :

سأحلم ، لا لأصلح أيّ معنى خارجي .
بل كي أرمّم داخلي المهجور من أثر
الجفاف العاطفيّ . حفظت قلبي كله
عن ظهر قلب : لم يعد متطفلا
ومدللا . تكفيه حبة "أسبرين" لكي
يلين ويستكين . كأنه جاري الغريبُ
ولست طوع هوائه ونسائه ..
..............." (٤٧)

لدرويش خصوصيته في تناول معطيات تاريخ الشعرية العربية. وشعر القضية العربي تورّط، من قبل ، في أمرين : (١) الخطابية عند تعرضه لموضوع قضيته ، و (٢) تحويل ما سوى القضية إلى ترميزات ساذجة ، حتى قد صار الحب قضية (سياسية) والمرأة رمزا(وطنيا) ، كأنما الشاعر ثوري لا يليق به مغادرة مهماته ، حتى إلى إنسانيته ..

"درويش" ينطلق من إنسانيته ويراها تتحقق بالعشق كما هو العشق ، وبالثورة كما هي الثورة. أما التعبير (أو التصوير الرمزي)، فإنه ليس وسيلة للخلط بين تعدد ظاهرات إنسانيته ، وتأويل بعضها ببعض ، وتوظيف بعضها لحساب بعض . والتمركز النصي حول الأنا مونولوجيا يفترض حضور الخاص ، بل يفرضه ، وإن في نسيج العام أو في سياقه ، أو حتى في فضائه كذلك، دون أن يمتنع حضوره في خصوصيته نسيجا وسياقا ويترك للعام الحضور في فضاء هذه الخصوصية ، كما في المثال السابق الذي يبدأ من الوحدة السابقة عليه ممتدا من النفي : (لا لأصلح ... أو ...) إلى أسلوب القصر : (سأحلم لا لأصلح ... بل كي ....) بشكل يقدم دعما للتركيز على صيغة الاستقبال التي لم تمدها الوحدة السابقة أبعد من فعل الحلم ، إذ استولى الماضي المستمر على زمن هذه الوحدة .

.. وعلى قاعدة الواقعي الذي استولت عليه الأسطورة زمانا (الماضي الذي لا يمضي) ومكانا (المكيدة)، تتجه الوحدة الثالثة إلى المقابل الخاص : الداخل (المهجور). هنا تتبدى فاعلية الحلم في استعادة الانتظام الذاتي لبنية الأنا من أثر انسحابها من خصوصيتها هذا الأثر الذي يمتد بالوحدة إلى وصف حالة القلب بشكل مفرط في تصوير جفافه العاطفي .. ما يهمنا هو فاعلية الحلم في تهيئة القلب لتلقي أصوات الغيب ، وإن ظل الخارجي/الواقعي على ما هو عليه ، إذ "ليس بوسع القصيدة أن تغير ماضيا يمضي ولا يمضي ولا أن توقف الزلزال"..

١-٢-١- خطاب الحلم :

يمثل الحلم ، عبر الوحدات الثلاث ، خطابا مكتملا ، وإن لم يكن مستقلا ، وإن وقع في موقع التابع من خطاب الرؤية ، يفتتحه الميتافيزيقي(الوحدة الأولى)، ويختتمه الإنساني (الوحدة الأخيرة)، وبينهما (الوحدة الثانية) تقوم ضفيرة تنسجها الدلائل خارج تراكيبها من

داخل هذه التراكيب نفسها ، تصل ما بين الاثنتين. وهي صلة لا تفيد استيثاق الأنا من جدارة موقفها بعد أن أعلنت : "شج سهم طائش وجه اليقين"[48]، بقدر ما تؤسس لانفصال كل من الميتافيزيقي والإنساني معا عن الواقعي، وبالتالي سيادة الحلم على مساحة فاعلية الأنا ، لتتحمل بأكثر مما يمكن للموقف الواعي أن يحملها به . حلم يتحد فيه هذان الحدان (الميتافيزيقي والإنساني) سيكون محتواه من قبيل القضايا القبلية الصادقة بنفسها دونما حاجة إلى خبرة الحواس ولا إلى واقعها.

١-٣-وحدات الصيرورة[49]:

كلما انفصلت الأنا عن واقعها صار النزوع المستقبلي هاجسا مسيطرا ، يتم اختباره على أكثر من دال وفي أكثر من أسلوب ، وكأنه آلية دفاعية للأنا في مواجهة ترديات الواقع وانهياراته .. في النجاة من مكائد اللحظة والتباساتها .. في صناعة البدائل ولو كانت بدائل ميتافيزيقية . وإذا كانت الرغبة والحلم قد مثلتا حالتين شديدتي التعميم من هذه البدائل ، فإن فعل الصيرورة المستقبلي (بطبيعته المتعدية) سيكون أكثر تحديدا لموقف الأنا من واقعها ولرؤيتها له ، وسيكون أكثر إضاءة لكل من رغباتها وأحلامها .

١-٣-٥-الوحدة الأولى : يقول "محمود درويش" :

" سأصير يوما فكرة . لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب ، ولا كتاب ...
كأنها مطر على جبل تصدع من
تفتح عشبة ،
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد ".[50]

هي ذي الثنائية المسئولة عن تراجيدية مونولوج الأنا : الفكرة والسيف أو العدل والقوة ، وليس الصراع بين الطرفين هو الذي أسس لهذه التراجيديا ، إنما على العكس اجتماعهما أيديولوجيا (في منظومة فكرية لوعي زائف) مما أدى إلى تشويه مثالية الفكرة وتزييف قيمة العدالة، وشمول الهزيمة طرفي الثنائية. غير أن الطبيعي يحمل محفزات إنتاج ثقافة انتصار بديل. فالمطر لا يحمل سيفا يسند به عشبة تبتغي التحرر من وطأة الجبل ، وكذلك الفكرة ، لا يجب أن ترتهن إلى سواها. هكذا تنزع الأنا إلى التجرد للتحرر من وطأة الواقع والتطابق مع الفكرة المجردة عن الفعل والمتجردة حتى من خطابها. وفي سبيل الإشارة إلى إمكانية مثل هذه الفكرة، يلجأ الشاعر إلى التشبيه .

فيما يبدو أن التشبيه – هنا – لا يقدم مقاربة بين مختلفين على قاعدة وجه الشبه فحسب ، وإنما يقدم – من جانب لم يأبه البلاغيون به – حلا سيكولوجيا لتورط الأنا ليس في مواجهة المشبه ، بل في موقفها منه ، وفي كيفية تخليص رؤيتها له من شروط طبيعته ، وهنا يقيم عددا من التعادلات بين عناصر المشبه وعناصر المشبه به وصولا إلى إسقاط حكم الطبيعي في المشبه به على الثقافي في المشبه .

١-٣-٤- الوحدة الثانية : يقول درويش :

"سأصير يوما طائرا ، وأسل من عدمي
وجودي . كلما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة ، وانبعثت من
الرماد .".[51]

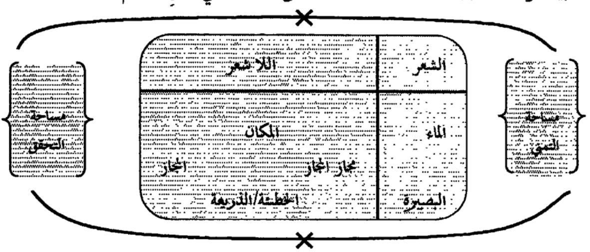
ربما سبقت منا إشارة إلى تقنية التوليد التي يعتمدها درويش في تنسيق الفجوات بين مقاطع مونولوجه الطويل. وإذا كان النسق الطبيعي قد قدم للشاعر حلا لانتصار الفكرة مجردة عن القوة، سواء قوة السيف أو قوة الخطاب ، فإنه يمده ، في الوحدة الثانية ، بواحد من عناصره (طائر)ليخترق به الطبيعي إلى ثقافة هذا الطبيعي. أعني الأسطوري (العنقاء) والذي يعد مهادا ملائما بامتياز للإسقاط الشعري عليه (نظرا لبنيته الاستعارية). إن الشاعر، اتكاء على موقفه

الوجودي، يسقط على المثلث الدوري للحياة الذي تمثله العنقاء: (حياة — احتراق— بعث) مفهوم الحقيقة علة للاحتراق وعلة كذلك للبعث : إنها تحترق لتقارب الحقيقة ، وتبعث لأنها امتلأت بها ، وهو ما لم تقله الأسطورة ، غير أنه مما تحتمله بنيتها ..كأن الأنا — إذ تعيش حقيقة واقعها — قد امتلكت أساسا للأمنية بالصيرورة العنقائية ، فلا بد لهذه الحقيقة أن تسل وجودها من قلب العدم نفسه ، وأن تبعثها من رماد احتراقها مرة أخرى .

١-٣-٣- يقول "درويش" :

"سأصير يوما شاعرا ،
والماء رهن بصيرتي . لغتي مجاز
للمجاز . فلا أقول ولا أشير
إلى مكان . فالمكان خطيئتي وذريعتي ".[٥٢]

إن "الخاصية الأولى للسياق مما يتعين التوكيد عليها هي الصفة أو الميزة الديناميكية المحركة. فليس السياق مجرد حالة للفظ، وإنما هو — على الأقل — متوالية من أحوال اللفظ".[٥٣] وهذه الأحوال تبلغ من شدة ديناميتها ، في الشعر ، حدًا تصير معه تحولات. ليس هذا فقط، إنما لا يكون امتداد السياق تثبيتا لتحولات اللفظ ، بل هو — بالأحرى — تحفيز لها .. والأنا (الشاعرة) — حين تجعل صفتها موضوعا لتمنيها — هي أنا متورطة ليس فى واقعها فقط إنما فى صفاتها كذلك ، متمزقة (سرا) بين ما هي عليه وما تتمناه ، يبدو هذا من صناعة تقابل بين دوال لا تقابل أصيلا بينها ، تأسيسا على الأمنية التي يَفترِض عدمُ تحققِها نقيضَها :



يبين الشكل السابق كيف أن التقابلات التي أقامها الشاعر تعتمد على ما هو أبعد من موضوع الشاعرية ، هناك حيث الواقع النقيض لكينونة الأنا تناقضا يجعل حتى ما تحققه الأنا فيه موضوعا للتمني ، وبالتالي يبدأ هز مفردات هذا المتحقق ودفعها إلى مطلق تحققها . وحتى لا يلتبس السياق بالتقابل الخفي الذي نسّق مفرداته تقابليا، يستطرد من نفي القول عن مجاز المجاز (مطلق الشاعرية) إلى نفي الإشارة ليحضر المكان الحامل الفعلي لمأساة اغتراب الأنا في واقعها وعنه والمبرر (الذريعة) لسقوط الشعرية في الواقعي (الخطيئة الجمالية) ..

١-٣-٢- يقول "محمود درويش" :

"سأصير يوما كرمة ،
فليعْتصرْني الصيف منذ الآن ،
وليشربْ نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكريّ ".[٥٤]

من المكان الذي يَصْرِفُهُ سياقُه ، في الوحدة السابقةِ ، ليخصّصَه بدلالة نسبية (المكان الوطنيُّ موضوعِ الصراعِ والاغترابِ) ، إلى ماهية المكان (طبيعةً وميتافيزيقا) ، يترسّل الشاعر إلى الوحدة الثانية منتخباً أمنيته من إحدى تجليات هذه الماهية : "الكرمة" ، وفيما يقترب من التأسيس العرضي على هذه الكرمة/الماهية يتميز العابرون العارون من الصفة سوى ما يستمدونه من فعل عبورهم على المكان منه هذا الذي يُضافُ إلى الكلمة الوسيطةِ بين السماء (الثريا) والأرض (الثرى) ويوصفُ بصفة وسيطة — كذلك — بين الكرمة والنبيذ (السكريّ) ، هذا التوسط الدلالي ، في المضاف

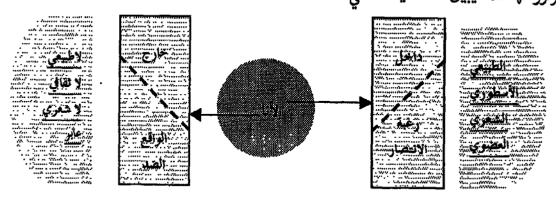
إليه والصفة ، يجعل الأنا وسيطا بين الوطني والطبيعي ، وسيطا قادرا على أن يتماهى بأحدهما (الطبيعي) ليستعلن الآخر (الوطن) ..

١-٣-١- خطاب الصيرورة :

خمسة تكرارات لجملة التمني العام للصيرورة : سأصير يوما ما أريد ، افتتحت الوحدات السابقة وأنهتها . وفضلا عن كونها استباقا يضع وحدات الرغبة (أريد) في فضاء وحدات الصيرورة ، فإنها كانت ضابطة التنوعات والتحولات التي ضمتها هذه الأخيرة. والضبط والمراقبة والتنظيم من الوظائف الأساسية للخطاب ، حسب "ميشيل فوكو" و"بيير بورديو" ، وحتى "رولان بارت" في "درس السميولوجيا" . وبالرغم من أن وحدات الصيرورة قد اعتمدت شيئا يشبه استعارة بعض الدلائل أو دلالاتها في تنسيق تتابعها الطباعي ، فإنها ظلت محافظة على مبدأ "الفجوة- مسافة التوتر" بين العلاقات النحوية والعلاقات الدلالية ، سواء على مستوى بنية التركيب : سياق الوحدة ، أو سياق بنية التتابع بين الوحدات بعضها وبعض، الأمر الذي أدى إلى صناعة فضاء نصي لاستعادة انسجام المستويين مرة أخرى عبر فعالية القراءة.(**)

.. في هذا الفضاء تتداعى الدوال من العلاقات الإيحائية إلى العلاقات السياقية لتملأ الثغرات والانقطاعات ، وتنسق اللاتساوقات ، وتقارب بين الاختلافات ، وكل هذا وذاك بفضل أن اللغة لا يمكن هزيمتها بالخروج على وظائفها الاتصالية وانتهاك أعرافها ، فهذه اللغة تغافل الأداء الخارج عليها لتبني عميقا فيه إمكانية استرجاع الوظائف والأعراف مرة أخرى ، وبفضل هذا كان الأداء اللغوي الجمالي أداء دالا برغم ما يقوم عليه وبه من انتهاكات وتجاوزات ..

إذن ثمة فضاء ، وثمة نص باطن ، والاثنان يتضافران معا في استعادة نظام التدليل .. ووحدات الصيرورة ذات المرتكزات : الطبيعية (الأولى) والأسطورية (الثانية) والشعرية (الثالثة) وصولا إلى تضفير الإنساني والمكاني لصناعة الاختلاف بين الاثنين وبين العابرين على المكان (الرابعة) ، كل هذه المرتكزات بينما تشير إلى طبيعة النص الباطن تشير إلى فضاء تحققه ، حيث الرغبة في الصيرورة (التي تؤسسها جملة التمني العام)تعادل رغبة مكبوتة من قبل اللغة في الانتصار الفردي على الرغم من الشروط النقيضة له والسائدة في الواقع ، الأمر الذي جعل جميع الوحدات مخترقة بشيء من هذا الواقع صراحة أوضمنا أو إيحاء . هنا نقع على الموضوعة الثانية من تيمات Themes النص الباطن . وبين رغبة الانتصار الفردي وملامح الواقع تأخذ الأنا موقعها متوترة بين ما تحياه وما تريده . ثمة إذن بنية مركزها : الأنا ، وعلاقتها الأساسية : التقابل بين رغبة الانتصار والواقع النقيض ، تستبطنها الوحدة الأخيرة بما تمتلكه من علامات تحيل إلى الوحدات الأخرى وتعيد قراءة عناصرها (الأساسية بنائيا) وتستنزل من فضائها مقابلاتها وتوزعها كما يبين التخطيط التالي :



وعلى الرغم من التحقق البنيوي لخطاب الصيرورة ، فمن الضروري الالتفات إلى أن المركز البنيوي مركز افتراضي بهدف تثبيت البنية ، وإلا فإن بنية التقابل تشير إلى أن مركزها مركز قلق وغير مستقر، وبتعبير أدق منشطر بين داخل يحمل ماهيته ، وخارج يعمل ضد تحقق هذه الماهية في العالم . وخطاب يصدر عن بنية مركزها بهذا الانشطار سيكون خطابا متوترا بين

الداخل حينا والخارج حينا آخر ، وربما بحث عن مهرب ثالث أبعد من الاثنين فتسلل إليه أحدهما خفية ..

هنا يتحمّل الفعل "سأصير" بأكثر مما قدّرت اللغة له أن يتحمّل ، ويترادف مع سواه بأكثر مما يمكن للمعجم أن يسمح ، ويمد احتياجه للتعالق بغيره إلى أبعد مما يبيح له سياقه. وليست العلة في الطاقة التي تولدها الشعرية في عناصر لغتها ، وإلا ما فضل سواه من أفعاله، وإنما يعود هذا وذاك وسواهما إلى الفاعل اللغوي/الأنا الملتبس بحالةِ مفعوليةٍ دلاليةٍ غير متحققةٍ في زمن التلفظ ، أعني غيرَ منجزة – بعدُ – على الرغم من هذا الالتباس ..

إن مسافة الاختلاف بين الإنجاز اللغوي والإرجاء الدلالي يشير إلى الأساس السيكولوجي، ليس للمونولوج ، إنما لشعرية المونولوج ، هذا الأساس الذي يتضح في امتدادين مهمين نعدهما من أهم الامتدادات المونولوجية ، وهما : سرد الهذيان والتداعي الحر.

ثالثا وأخيرا ، وفي عجالة : الامتدادات المونولوجية :

لا بنية بلا مركز ، وإن كان مشتتا . ولا مركز بلا عناصر / وحدات ، وإن تعددت ظاهراتها . وكذلك لا يمكن أن تتعدد تلك الظاهرات دون أن يكون لها امتداداتها في جسد العمل تشده إلى تلك الوحدات ، وتؤكد على طبيعتها (البنائية إذا كانت بنائية) . وتلك الامتدادات تؤدي وظيفتها عبر الاختلاف الشكلي أساسا ، وربما المضموني كذلك؛ فلولا الاختلاف لما تميزت من الوحدات، ومن ثم لما أمكنها أن توظف لحسابها.

ونعني بالامتدادات – في جدارية درويش– التنويعات الأسلوبية على الأسلوب المونولوجي المهيمن على بنية العمل الشعري. فالشعرية – في المنظور العام – تنوع الاختلاف ، وليست – بحال من الأحوال – أحادية التشابه .

أ– وقد نرصد هذه الاختلافات الأسلوبية (التنويع على المونولوج) في الظواهر التالية :

١ـ الخطاب المباشر .
٢ـ الخطاب غير المباشر .
٣ـ الهجنة اللسانية .

وهذه الظاهرات جميعا أكثر دخولا في السرد منها في غنائية الشعر أو درامية المونولوج، بما يشير إلى التنويع الأسلوبي على المزج الشعري بين الاثنين والذي قامت عليه الجدارية .

ب – أما الامتدادات الأكثر خفاء، ، ما تغلغل في كل الأساليب : دراما المونولوج الشعري ، والتنويعات السردية عليه ، ولم يحمل أية سمة أسلوبية. إنها شبه الجملة :لام الجر وياء ملكية الأنا لأشيائها (لي) نفيا وقصرا وإثباتا . إن شبه الجملة هذا يعيد تنسيج العلاقة بين الأنا والواقع عبر أشياء الأنا ، سواء أكانت هذه الأشياء مادية أم كانت معنوية ، ويعادل بها موقفها الاغترابي .

والمحمول السيكولوجي الذي تكتظ به شبه الجملة يجعل التداعي الحر وسيلة حضور الأشياء المنسوبة للأنا ، إذ إنها تتكافأ جميعا باعتبارها قيما لا وظائف ، ولا قيمة تفضل أخرى سواء تقدمتها أو تأخرت عنها . وتتنوع أشياء الأنا تنوعا شديدا ، وتوجد هكذا في دوالها دونما سياق يرفعها من المستوى الإفرادي / الدلائلي إلى المستوى التركيبي / النصي ، إلا أنها ترتفع – فعلا – إلى هذا الأخير ، ليس بفضل السياق ، إنما بفضل علاقات التدال بينها وبين غلاف/عتبة العمل. فقد نذهب إلى أنه ثمة تواز بين أيقونة الجدار ودالها اللغوي (الجدارية) وبين الأشياء ، وآخر بين اسم "محمود درويش"المضافة إليه الجدارية وبين الأنا ، الأمر الذي يجعل من تلك الأشياء عناصر تشكيل الجدارية : "طوق الحمامة – نجمة مهجورة (فوق السطوح) – شارع يفضي (إلى الميناء) – البحر – الهواء الرطب – الرصيف (وما عليه من ...) محطة الباص القديمة – شبحي وصاحبه – آنية النحاس – آية الكرسي – المفتاح – الباب – الحراس – الأجراس – حذْوة الفرس (التي طارت عن الأسوار) – قصاصة الورق (التي انتزعت من الإنجيل) – الملح (من أثر الدموع على جدار البيت) – اسمي (وإن أخطأت لفظ اسمي) – جسدي المؤقت (حاضرا أم غائبا) – متران (من هذا التراب) – أمسي – غدي – عودة الروح الشريد"[٥٦] .. إن إفراد هذه الأشياء سياقيا له وظيفة ، كما أن تدالها جميعا ، على ما بينها من اختلافات ، مع

الغلاف (العتبة البصرية) له وظيفة أخرى . وتتعلق وظيفة الإفراد بمسألة الامتدادات المونولوجية، حيث تمد الأنا مبدأ انتصارها (المفهومي) على ظاهرات واقعها الفعلي (الضد أو النقيض). هذا المبدأ الذي حققه المركز المونولوجي وامتداداته ، تمدّه الأنا بأشياء واقعه الخاص ، ومن ثم بقابلية التحقق .. كأن الأنا حلمها ورغبتها الفرديتين إلى واقع خاص ونوعي لم ينل من أشيائه الواقع السائد .أما الوظيفة الأخرى فنصية ، أي تحقق اللحمة التي فككها البناء المونولوجي وامتداداته الأسلوبية. فما بين آخر مقاطع العمل الشعري وعتبته البصرية من تدال، يخلق هذا الفضاء العام الذي يعيد تصنيف عناصر العمل، ومن ثم توزيعها وتنظيمها وبناء العلاقات الملائمة لهذا التصنيف والتوزيع والتنظيم ، بما يستحضر الغائب ويستنطق المكبوت ويمنح المسكوت عنه صوته .

ولا يترك الشاعر للقراءة وحدها هذه الوظيفة بالغة الأثر في رؤيته القارة في ثِنْيات شعريته، بل يتكئ على آخر أشياء الأنا : "عودة الروح الشريد" وكأن الدلالة قد تحققت فعلا ، فينتقل منها ليستبصر فلسفة التاريخ الذي ودّ سابقا أن يعبر قربه بدلا من الزمن المدوّر ، يقول "درويش" :

كأن شيئا لم يكن
وكأن شيئا لم يكن
جرح طفيف في ذراع الحاضر العبثي...
والتاريخ يسخر من ضحاياه
ومن أبطاله ...
يلقى عليهم نظرة ويمر...(٥٧)

إنها الحكمة التاريخية التي تسوى بين البطل والضحية في اللامبالاة بهما ، فلم يُحدِث الصراع إلا هذا الجرح الصغير في لحظة من تلك اللحظات الاستثنائية التي يمكن للامعقول أن يصبح فيها مشهد الحاضر . بينما التاريخ ليس لحظة العبث واللامعقول هذه ، ومن ثم يلقي نظرة ساخرة بها وبشخوصها وبمواقفهم :

– ماذا لو تتعجل الضحية فتتنازل عن مائها ودمائها .. أرضها وسمائها : ما كان لها/الأمس ، وما سيكون لها/الغد؟!

– ماذا لو لم يتعجل البطل رفع الكذبة عاليا كالحقيقة إلى حد خداع الضحية نفسها؟!

سيبقى الذي كان دائما يبقى ، وليس ما يصنعه هذا أو ذاك ، فلا تنازل الضحية يزيف الحقيقة ، ولا أكاليل الغار على رأس البطل تجعل الزيف حقيقة .

وكان من المكن أن تنتهي الجدارية بهذا التفاؤل ، لو كان محمود درويش شاعرا دعائيا ، ولو كانت رؤيته محض أيديولجيا .. إن الجدارية تستمر لتلتفت من خطاب انتصارها إلى ذاتها ، فتستعيد ما لها ، وتكتشف البقعة العمياء في جداريتها (المستطيل الأسود أسفل الغلاف من اليسار)، ويظهر البناء المونولوجي مرة أخرى وموضوعه الشعري المركزي : انشطار الذات .. يقول "درويش" :

أما أنا – وقد امتلأت
بكل أسباب الرحيل –
فلست لى .
أنا لست لى
أنا لست لى ...

هوامش :

١– راجع : رولان بارت – نظرية النص – ت: محمد خير البقاعي – مجلة العرب والفكر العالمي – مركز الإنماء القومي – بيروت – العدد الثالث – صيف ١٩٨٨ – ص : ٩٧.
٢ – جدارية محمود درويش – رياض الريس – لندن – ط١ : يونيو ٢٠٠٠ – ص : ١٦ ، ١٧
٣ – راجع : د. خليل أحمد خليل ـ مفاتيح العلوم الإنسانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ [١٩٨٩] ـ مادة: جدار: mur ـ ص١٤٩.

٤ ـ الجدارية — ص : ٢٢ ، ٢٣.
٥ – الجدارية — ص : ٣٣.
٦ ـ الجدارية — ص : ٤١.
٧– الجدارية — ص : ٦٨.
٨ ـ هنري ميتشونيك — راهن الشعرية — ت : عبد الرحيم حزل — تينمل — مراكش —[١٩٩٣]—ص:٩.
٩ – الجدارية — ص : ٢٧.
١٠ – الجدارية — ص : ٣٥ ،٣٦، ٣٧، ٣٨ .
١١ – راجع : د.عبد الرحمن بدوي —دراسات في الفلسفة الوجودية — المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط١ : ١٩٨٠ — ص : ٢٦٥.
١٢ – الجدارية — ص : ٢٤.
١٣ – تيري إيجلتون — مقدمة في نظرية الأدب — ت : أحمد حسان — هيئة قصور الثقافة —كتابات نقدية – القاهرة – سبتمبر ١٩٩١ — ص : ١٩٨.
١٤ – د.محمود رجب — فلسفة المرآة — دار المعارف — القاهرة — ط١٩٩٤:١ — ص : ٢٠٦.
١٥ ـ الجدارية — ص : ٤٤ ، ٤٥.
١٦ – الجدارية — ص : ٦١.
١٧ – الجدارية — ص : ٥٥.
١٨ – الجدارية — ص : ٥٦.
١٩ – الجدارية — ص : ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١.
٢٠ – الجدارية — ص : ٧٩.
٢١ – الجدارية — الصفحة الأولى :٩.
٢٢ – الجدارية — ص : ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦.
٢٣ – د.إبراهيم حمادة — معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية — مكتبة الأنجلو- القاهرة — ط١٩٩٤:٣ — ص : ٢٧١.
٢٤ – د.إبراهيم حمادة — المرجع نفسه — ص : ٢٦٥.
٢٥ – نظرا لاضطراب مفهوم الفضاء في كثير من الدراسات ، نؤكد — هنا — على كونه مصطلحا ثرائيا، إذ إنه لا يحيل مباشرة إلى علاقات الغياب التي تفترضها دلائل العمل لتأويلها أو تنسيق حضورها ، إنما يتم هذا بفضل القراءة ، الأمر الذي يستحيل معه الزعم بمسئولية مطلقة للدلائل عن تلك العلاقات وطبيعتها ، فكل من آليات القراءة وخلفياتها المعرفية تشاركها هذه المسئولية .
٢٦– مرة أخرى أجدني بحاجة إلى التأكيد على بدهيات التحليل النقدي. وهذه المرة فيما يخص الفروق الواجبة بين تنسيقات الإبداع وترتيبات القراءة ، فلا شيء يلزم الأخيرة مطلقا بالأولى. وليست القراءة إلا ناتجا لفرض بعض التصورات التي تعيد النظر بالتنسيقات الإبداعية للعمل الشعري (الأدبي عموما) .
٢٧ – الجدارية — ص : ٤٤.
٢٨ – القرآن الكريم — سورة النجم — آية ١٢.
٢٩ – "قانا" كلمة سريانية تعني العش ، و"الجليل" لفظ سامي قديم معناه الاستدارة أو الدائرة . راجع : د.محمد محمد حسن شراب — معجم بلدان فلسطين — الأهلية للنشر والتوزيع — عمان — ١٩٩٦ — مادة "الجليل" : ص : ٢٦٥ ، مادة : قانا : ص : ٥٩١ ، ولم يذكر المعجم اللفظين مجتمعين.أما القاموس الموجز للكتاب المقدس فقد أوردهما معا ذاهبا إلى أن معنى: "قانا" : "اقتناء" وهي موطن "نثنائيل" (أحد تلاميذ السيد المسيح عليه السلام) ويذكر القاموس أن السيد المسيح عليه السلام صنع فيها أولى معجزاته. راجع : القاموس الموجز للكتاب المقدس —(ترجمة مختصرة لقاموس موريش MORRISH)- تقديم : وهيب ملك — كنيسة الأخوة — القاهرة — ط٢ : ١٩٩٢ — ص : ٣٩٩ ، ٣٤٠.
٣٠ – القرآن الكريم — سورة نوح — الآية : ٥.
٣١ – القرآن الكريم — سورة نوح — الآية : ٩.
٣٢ – جلجامش هو البطل الحاكم المتأله لمدينة أوروك السومرية الذي ظل يحكم شعبه حكم الطاغية المتجبر، فاستجارت الرعية بالآلهة لتخلق له ندا ينافسه واستجابت الآلهة فأرسلت إليه الوحش أنكيدو الذي صار أخاه وصديقه الوحيد ورفيق مغامراته، ولما مات الصديق الطيب أفزع جلجامش مصير البشر فانطلق يبحث عن الخلود الذي وجده في العمل الذي ينفع الناس. وصارت القصة رمزا للطاغية الذي يتطهر من طغيانه ويلتحم بشعبه لبناء الحضارة وتحقيق الحرية . والتشبيه الرمزي واضح (على الرغم من مسافات الاختلاف)بين الواقع الأوروكي بطرفيه : جلجامش وأنكيدو ، وبين واقع الثورة الفلسطينية بطرفيها : الشاعر والقائد . راجع في الأسطورة:د.عبد الغفار مكاوي — محاكمة جلجامش — كتاب الهلال-القاهرة — فبراير ١٩٩٢ — المقدمة. وفي التشبيه الرمزي : ديوان محمود درويش — لماذا تركت الحصان وحيدا — رياض الريس — لندن — ط٢ : ١٩٩٦. وكذلك : سرير الغريبة — رياض الريس — لندن — ط١ : ١٩٩٩.
٣٣ – الجدارية — ٨٢.
٣٤ – الجدارية — ص : ٤٨.
٣٥ – الجدارية — ص : ٥٥ ، ٥٦.
٣٦ – الجدارية — ص : ٥٩ ، ٦٠.
٣٧ – قد أزعم أن انتقال المصطلحات من حقل اشتغالها يفرض تعديلا ملائما لمغايرة حقلها الجديد يضبط مفاهيمها على هيئته ، ولا ينضبط هو على هيئة هذه المفاهيم. هنا تصبح تلك المصطلحات المنتقلة ذات فاعلية وجدوى ضمن الإستراتيجيات القائمة قبلا . والمصطلحات التوليدية التحويلية التي عرفت عند " نعوم

تشومسكي" ذات فاعلية قصوى في تحليل العمل الشعري خصوصا ، غير أن هذه الفاعلية تبدو معطلة تماما إذ لم تمر بما يجب لها من تعديلات ومواءمات يوجبها نقلها من علم اللغة إلى المعرفة النقدية .
ولنا عدد من المقترحات في هذا الصدد ، أولا : توسيع مفهوم البنية السطحية من التوزيع الصوتي للأداء ، ليشمل التوزيعات اللغوية كافة ، بما في ذلك التوزيع الطباعي ، أي أن البنية السطحية هي نتاج محور التوزيع . ثانيا : تخصيص مفهوم البنية العميقة ، أو المكون الأساسي (الدلالي في آخر تعديلات "تشومسكي") بمحور الاختيار ، فاختيار الدال ينم عن انحياز لوحدة من وحدات الخطاب التاريخي – الاجتماعي الذي يمثله المعجم (بخفاء ملائم لمعجميته) . ثالثا : تعليق القواعد التحويلية بمفهوم الشعرية عند "ر.جاكوبسون"، وأعني إسقاط مبدأ التشابه من محور الاختيار على محور التوزيع ، فتحقيق هذا الإسقاط لا إمكان له دون عدد من القواعد التحويلية (محدود باعتبار تناهي النص ، وغير محدود باعتبار لا تناهي الإبداع) .

٣٨ – نود أن نؤكد على الأهمية النقدية لعلم اللغة التوزيعي الذي أهملته دراساتنا اللغوية والنقدية على السواء ، في سورة اهتمامها بتحولاته وتطوره الذي تم على يد " تشومسكي " .

٣٩ – يقول " فرويد " : " إن لكل حلم مغزاه ، وإن خفي هذا المغزى ، وإن الحلم قد جعل ليحل محل عملية فكرية أخرى، وليس علينا إلا أن نرفع هذا البديل على النحو الصحيح لكي نصل إلى المعنى الخفي ".
سيجموند فرويد – تفسير الأحلام – ت: د. مصطفى صفوان – دار المعارف – القاهرة – [١٩٩٤] – ص : ١٢٦ .

٤٠ – الجدارية – ص : ٦٤

٤١ – قد ألفت النظر إلى أن التناص الداخلي عند محمود درويش أكثر أثرا وفاعلية من التناص الخارجي. وإذا كان الأخير ضروريا لبناء الخطاب الثقافي القائم خلف نص درويش ، فإن دراسة الأول ستضيء ، بكل تأكيد ، تطور هذا النص .. موتيفاته وآلياته وظاهراته .

٤٢ – راجع الجدارية من ص : ٢٩ إلى ص : ٣٢. في هذه المشاهد يعتمد درويش على تقنية الحلم في صناعة نصه ، فالمشاهد تفتقر إلى الرابط بينها ، ومكثفة أعلى ما يكون التكثيف ، وفيها نثارات من ماضي درويش في الأرض المحتلة ومن حاضره خارجها ، وفيها من الواقع السياسي ، ومن التراث العربي والغربي ، وأخيرا من شعر درويش نفسه .

٤٣ – الجدارية – ص : ٧١.

٤٤ – جاكوب كورك – اللغة في الأدب الحديث .. الحداثة والتجريب – ت : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٩ – ص : ١١٧ بتصرف (حذف) لملاءمة تصوراتنا من جهة وموضوعنا من جهة أخرى .

٤٥ – الأشجار – الشجرة في خطاب المتصوفة دلالة/دلالات خاصة تنسجم مع قراءتنا ، فهم (رضي الله عنهم): " يعنون بها في اصطلاحهم : الإنسان الكامل المشار إليه في آية النور" (ثم هناك عدد من الدلالات الأوسع التي لا تنفك من معاني القرآن بالرغم من تلقيهم لها باطنيا – الباحث). عبد الرازق القاشاني – لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام –تح : سعيد عبد الفتاح – الجزء الثاني– دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٩٩٦ – مادة: الشجرة – ص : ٣٥ .

٤٦ – الجدارية – ص : ٧٣، ٧٤.

٤٧ – الجدارية – ص : ٧٨.

٤٨ – يقول "درويش" (ردا فيما يبدو على مأساة الفضة ملهاة النرجس) :
................كلابنا
هدأت . وماعزنا توشح بالضباب على
التلال . وشج سهم طائش وجه
اليقين . (ص : ٧١).

٤٩ ـ ثمة عبث بالترتيب الشعري لوحدات المونولوج (الجداري)، إذ "الصيرورة" أولى وحداته. ولكن فضلا عن حرية القراءة في إعادة التنظيم والتوزيع ، فقد تضمنت الجملة المركزية لهذه الوحدات ما أخرها عن وحدات الرغبة ، ومن ثم الحلم باعتباره وجها آخر لرغبة أقوى ، وأعني قول "الشاعر" في لازمة تكررت على مدى وحدات الصيرورة الأربع : "سأصير يوما ما أريد"؛ هذه اللازمة التي اتخذت مكانا طباعيا منفصلا عما يليها من هذه الوحدات ومنفصلا عما سبقها من سياق ، الأمر الذي جعلنا نعدها علامة حرة يستبق محمولها الدلالي ما يليه ويستدعي إليه وحداته : وحدات الرغبة.

٥٠ – الجدارية – ص : ١٢ . وقد اكتفينا بما قلناه في مقدمة وحدات الصيرورة عن العلامة الحرة ، ومن ثم فلم نوردها ولن نوردها فيما بعد من وحدات.

٥١ – الجدارية – ص : ١٢ ، ١٣.

٥٢– الجدارية – ص : ١٣ ، ١٤.

٥٣ – فان دايك – النص والسياق – ت : عبد القادر قنيني – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ٢٠٠٠– ص : ٢٥٨.

٥٤ – الجدارية – ص : ١٤.

٥٥ – حاول د.كمال أبو ديب تعريف آلية نشأة الفضاء بقوله : إنه " ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "جاكوبسون" نظام الترميز Code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين ، فهي : ١– علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة ، لكنها ٢– علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية ، أي : إن العلاقات هي – تحديدا – لا متجانسة ، لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة تجانس " د.كمال أبو ديب – في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط١ : ١٩٨٧ – ص : ٢١.

ولا أدري فيم كان كل هذا التخبط التعبيري وقد أوشك في جملته الأخيرة أن يكتشف كون الفضاء النصي ينشأ من أهم ما يميز الشعري من سواه ، أعني كسر التطابق بين مستويي الأداء اللغوي : النحوي والدلالي .

٥٦ – راجع الجدارية – ص : ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤.

٥٧ – الجدارية – ص : ١٠٤.

ثبت المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

١– د.إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – مكتبة الأنجلو– القاهرة – ط٣ : ١٩٩٤.

٢– تيري إيجلتون – مقدمة في نظرية الأدب – ت : أحمد حسان – هيئة قصور الثقافة –كتابات نقدية – القاهرة – سبتمبر ١٩٩١.

٣– جاكوب كورك – اللغة في الأدب الحديث .. الحداثة والتجريب – ت : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٩ .

٤– د.خليل أحمد خليل – مفاتيح العلوم الإنسانية – دار الطليعة – بيروت – [١٩٨٩].

٥– رولان بارت – نظرية النص – ت: محمد خير البقاعي – مجلة العرب والفكر العالمي – مركز الإنماء القومي – بيروت – العدد الثالث – صيف ١٩٨٨.

٦– سيجموند فرويد – تفسير الأحلام – ت: د. مصطفى صفوان – دار المعارف – القاهرة – [١٩٦٤].

٧– عبد الرازق القاشاني – لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام – تح : سعيد عبد الفتاح – دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٩٩٦.

٨– د.عبد الرحمن بدوي – دراسات في الفلسفة الوجودية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط١ : ١٩٨٠.

٩– د.عبد الغفار مكاوي – محاكمة جلجامش – كتاب الهلال– القاهرة – فبراير ١٩٩٢.

١٠– عبد القادر فرج طه – موسوعة علم النفس والتحليل النفسي – دار سعاد الصباح – القاهرة / الصفاة – ط١ : ١٩٩٣.

١١– فان دايك – النص والسياق – ت : عبد القادر قنيني – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ٢٠٠٠ .

١٢– القاموس الموجز للكتاب المقدس –(ترجمة مختصرة لقاموس موريش MORRISH)– تقديم : وهيب ملك – كنيسة الأخوة – القاهرة – ط٢ : ١٩٩٢ .

١٣– د.كمال أبو ديب – في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط١ : ١٩٨٧.

١٤– د.محمد محمد حسن شراب – معجم بلدان فلسطين – الأهلية للنشر والتوزيع – عمان – ١٩٩٦.

١٥– محمود درويش – ديوان : لماذا تركت الحصان وحيدا – رياض الريس – لندن – ط٢ : ١٩٩٦ .

١٦– محمود درويش – ديوان : سرير الغريبة – رياض الريس – لندن – ط١ : ١٩٩٩ .

١٧– محمود درويش – جدارية محمود درويش – رياض الريس – لندن – ٢٠٠٠ .

١٨– د.محمود رجب – فلسفة المرآة – دار المعارف – القاهرة – ط ١ :١٩٩٤ .

١٩– هنري ميتشونيك – راهن الشعرية – ت : عبد الرحيم حزل – تينمل – مراكش –[١٩٩٣].

هوامش الدراسة حسب ترتيب ورودها :

١– راجع : رولان بارت نظرية النص ت: محمد خير البقاعي مجلة العرب والفكر العالمي مركز الإنماء القومي بيروت العدد الثالث صيف ١٩٨٨ ص : ٩٧

٢ – جدارية محمود درويش رياض الريس لندن ط١ : يونيو ٢٠٠٠ ص : ١٦ ، ١٧

٣ – راجع : د.عبد الرحمن بدوي دراسات في الفلسفة الوجودية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – ط١ : ١٩٨٠ ص : ٢٦٥.

النقـد التطبيقى

- اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر

محمود الضبع

- المسرح الأمريكي عن حرب فيتنام
بين التجاهل والتهميش

شعبان مكاوى

- عن التعدد الصوتى (البوليفونية) فى المسرح الكوميدى

مها عليوة

- قراءة لرواية
إله الأشياء الصغيرة ، لـ "آرونداتى روى"
The God of Small Things, Arundhati Roy

منى برنس

اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر

محمود الضبع

يعتبر التجريب سمة من سمات الفن الطليعى، فهو يرتبط — دائما — بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها، ومن ثم فإن التجريب — بوصفه مفهوما — يحمل بذور عدميته وفنائه، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفتأ أن يفنى ليبدأ من جديد مع تيار أدبى آخر.

وقد ظهر مصطلح التجريب الطليعى Avant Garde فى فرنسا. يقول عنه معجم المصطلحات الأدبية: "مصطلح فرنسى عسكرى الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية، وهو يعنى فى الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشرى كما يقول "إزرا باوند"، لذلك فإن عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتجديد فى الأشكال وموضوعات التناول. وفى الأدب العربى موجات متعاقبة من أدباء الطليعة"[(١)].

والتجريب على هذا الأساس "حركة طليعة" تخالف — دائما — السائد من اتجاهات جمالية وأفكار، لتتبنى مفاهيم واتجاهات رؤيوية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعى جمالى جديد.

ويعد أكثر التعريفات صحة للتجريب، هو ذلك التعريف القائم على ربط التجريب بمفهوم الطليعة بوصفها حركة. فمنذ الرومانسية.. أضحت كل بيانات الاتجاهات الجديدة فى الأدب والفن يطلق عليها لفظ "حركة". وظل مصطلح الطليعة الفرنسى، يُستخدم نقديا عند الإشارة إلى أية حركة فنية راديكالية. "لم يكن التجريب اتجاها تزيينيا أو ميلاً شكليا أو ثانويا، بل ارتبط — دائما — بمفهوم الطليعة بوصفها حركة راديكالية، لذا تبنته دوما جماعات فنية صغيرة، واحتضنته مهود هامشية تجلى فيها بعده الجمالى الجديد محلقا بعيدا عن سلطة الفن الرسمى المكرسة ومؤسساته القائمة"[(٢)]. وهو ما يشى بالرفض الذى تجابهه هذه الجماعات الفنية آن ظهورها.

فعندما أصدرت الرومانسية بيانها، لم يجرؤ أحد على تسمية الحركة الرومانسية بالمدرسة الرومانسية، لكنها الآن تحمل اسم مدرسة — لماذا؟

لأنها خرجت من الهامش إلى سلطة الرسمية، وامتلكت وعيا جماليا بها من قبل المجتمع، أى أنها أقرت قيمها الجمالية فى أذهان متلقيها إلى الدرجة التى أصبحت معها تمثل رصيدا من ذوق المجتمع الجمالى. يحكمون به ومن خلاله على الحركات الأخرى التى تلت الرومانسية، أو التى يمكن أن تليها، وهو مايؤكد أهمية عامل الزمن فى تحديد نسبية التجريب الطليعى. إذ إن الطليعة لن تظل كذلك بالنسبة للحركة بعد أن تستقر وتفرض هيمنتها.

والطليعة — بوصفها حركة — لاتسعى إلى هدم المدارس التى سبقتها، ولا تسعى إلى نقدها، ولكنها تنتقد الفن على أنه مؤسسة - بتعبير برجر - الذى يوضح المفهوم قائلا: "ويشير مفهوم الفن بوصفه مؤسسة إلى الجهاز المنتج والموزع، ويشير أيضا إلى الأفكار عن الفن، والتى تسود فى وقت معين، وتحدد تلقى الأعمال"[(٣)]. وهو مايتضح منه أن هدف الطليعيين هو إدماج الفن فى التطبيقات العملية للحياة، أى ارتباطه بقضايا ما تناقش مفهوم العصر التطورى، ومع ما فى هذا من خلاف حول واقعية الأدب وما يثار حولها من إشكاليات إلا أن مفهوم التجريب فى وعينا العربى يسعى لإحداث آليات جديدة لتفاعل الفن والأدب مع الحياة، بعيدا عن المطابقة أو المخالفة فى الموضوع (المعنى)، وإن كانت هذه المسألة توضع فى حسبان البعض.

ويمكن تعريف حركة الطليعة بأنها هجوم على مكانة الفن والأدب فى مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة، ويأبى أن يتخطاها. والطليعة لاترفض شكلا ما أو أسلوبا ما من أشكال وأساليب الفن والأدب، ولكنها ترفض فكرة أن يكون الفن غير مرتبط بالحياة العملية للبشر. وكما يقول برجر: "عندما يطالب الطليعيون بأن يصبح الفن عمليا مرة أخرى، فإنهم لايقصدون أنه يجب أن تكون مضامين الأعمال الفنية ذات معنى اجتماعى، حيث لايثار ذلك المطلب على مستوى مضامين الأعمال الفردية، بل بالأحرى فإنه يوجه نفسه إلى الطريقة التى يعمل بها الفن فى المجتمع، وهى عملية تقوم بنفس القدر لتحديد تأثير الأعمال كما يفعل المضمون المحدد"[(٤)].

إن حركات الطليعة بهذا المعنى ترفض فصل الفن عن الحياة العملية، وترفض اعتبار الإنتاج الفردى معبرا عن حركة، وترفض كذلك التلقى الفردى، إذ لكى تكون حركة الطليعة حركة، فلابد لها من إنتاج جماعى، بآليات تفكير متقاربة نسبيا، تعمل فى إطار تقريب الفن من الحياة العملية.

ومن جهة أخرى، فإن الفنان أو الأديب الطليعى يسعى لإحداث صدمة لدى المتلقى، بمخالفة وعيه السائد، حيث لا يخلق العمل الطليعى بالنسبة للمتلقى انطباعا كليا يمكن أن يسمح بتفسير معناه، وتكمن أهمية الصدمة هنا فى خرق حصار الوعى الجمالى السائد، ومحاولة إدخال تغيير فى تطبيقات الحياة العملية للمتلقى.

"وتصدر أهمية التجريب من خصوصية طرحه خلال زمنه الخاص وفى مفردات مكانه، مثلما تنبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة ومن اكتساب شرعيته وحقه فى الاحتجاج على الوعى الجمالى السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعى الاجتماعى القائم فى مكان وزمان محددين على مستوياته المتشابكة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية"[٥].

من هنا تجد مقولة "الانقطاع" السائدة شرعيتها الجمالية التى تشى بالاتصال القوى.. وإلا كيف تتم القطيعة من فاقدى القدرة على التواصل، وما لم يتم الاتصال به أصلا؟ "لذا يكمن تأثير التجريب الفنى فى لحظته الآنية بالذات... هكذا تعرف الحركات الفنية الحديثة من أين تبدأ – غالبا – لكنها يقينا لاتدرى إلى أين تنتهى، وما قد يئول إليه سياقها الكلى. وهكذا يعين التجريب – بوصفه حركة – فى كسر قيد القانون الجمالى لصالح جماليات ثانوية تدريجيا– فى حال نجاحها – ليتم ترسيخها من جديد"[٦].

وما إن تترسخ حركة التجريب حتى تقوم الثورة عليها من طليعة جديدة تبحث عن ممكنها النقدى الخاص... وهكذا دواليك..

ويرى "ياوس" أن: "دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق أو الشواهد التى تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة. ولكن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذى وجه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت، مرة أخرى، أنه قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن"[٧].

والتجريب فى ارتباطه بالثورة على الوعى الجمالى السائد لايقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التى تظل مكمنا لتلمس خطو جديد، ووعى جمالى مفارق، يتأسس على وعى الجماعات القليلة التى تبدع فى إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات فى وعيها، ومن هنا يعتبر التجريب – كما يعبر علاء عبد الهادى –: "رؤية وتغييرا فى العمق وليس تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها"[٨].

وقد مرت قصيدة النثر – فى نشأتها فى مصر – بهذا التجريب الطليعى، الذى تمثل فى محاولة كسر قيود الوعى الجمالى السائد لمفهوم الشعر، والذوق الجماعى الراسخ له. ويمكن فى هذا الإطار رصد أهم الاتجاهات العامة للتجريب الطليعى فى قصيدة النثر المصرية، والتى تمثلت فى:

***التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل):**

١ـ اتجاه يتبنى مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.

٢ـ اتجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب.

٣ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة.

٤ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو مايمكن تسميته (ديوان الحالة).

٥ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.

٦ـ اتجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.

٧ـ اتجاه يتبنى مبدأ الغموض الكلى، أو عدم تبليغ رسالة، بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.

***التجريب على مستوى الموضوع:**

١ـ اتجاه يتبنى مبدأ استلهام التراثى وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد فى إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فنى جديد.

٢ـ اتجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمـدا علـى اللغـة المباشـرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.
٣ـ اتجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيـث الاهتمـام بالتفـاصيل اليوميـة الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التى يمارسها البشر كافة.
٤ـ اتجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها فى تشـكل يجسـد لصـراع الـذات/ الأنـا مـع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التى يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.
ويأتى فى النهاية اتجاه يتمثل التجريب، وإن كانت نصوصه لاتنتمى إلى التجريب على الرغـم من وجود نزعة تجريبية بها، وذلك لأنها لم تتعامل مع التجريب بوصفه آلية تفكير، وإنما تعاملت معه على أنه محض تزيين.
إن رصد هذه الاتجاهات التجريبية للشعر فى مصر خلال المرحلة الزمنية التى تتراوح من بداية السبعينيات، حتى نهاية التسعينيات من القرن العشرين، لايعنى أن شاعرا ما ينتمى إلى اتجاه ما واحد من هذه الاتجاهات، وتقتصر أعماله وكتاباته عليه، ولكنه يعنى أن هذه الاتجاهات تمثل أهم الاتجاهات التجريبية التى كتب فى إطارها هؤلاء الشعراء، حيث كانت هذه الاتجاهـات بالنسبة لكـل منـهم آليـة تفكير تعمل من أجل إحداث تجريب طليعى، وتعنى أيضا إمكانية تكرار شاعر ما فى أكثر مـن اتجـاه، وهو مايتضح من خلال الجدول التالى، الذى يكشف المشهد الشعرى المصرى فى هذه الفترات، وتكرارات الشعراء ربما على مستوى الديوان الواحد فى أكثر من اتجاه.

الاتجاهات التجريبية فى الشعر المصرى
من السبعينيات حتى نهاية التسعينيات (٩)

الشعراء أبجديا	الاتجاهات التجريبية										
	على مستوى الأسلوب							على مستوى الموضوع			
	نفى الحدود	تشكيل بصرى	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	تيمة السحر	استلهام التراثى	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية
أحمد زرزور	*					*			*		*
أمجد ريان	*		*			*			*		*
جمال القصاص	*					*				*	*
حلمى سالم	*	*				*			*	*	*
حسن طلب		*	*		*	*			*		
رفعت سلام	*	*	*		*	*				*	
عبد المنعم رمضان	*	*				*			*	*	
علاء عبد الهادى	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
فريد أبو سعده	*		*			*		*	*	*	*
محمد سليمان	*					*			*	*	*
محمد عيد	*					*	*		*		
محمود نسيم						*			*		
مفرح كريم						*				*	
وليد منير						*			*		
علاء خالد	*		*			*			*		
فتحى عبد الله	*	*	*			*			*		
كريم عبد السلام	*					*					
مؤمن أحمد	*		*						*		*
محمود قرنى	*	*				*	*			*	*
		*							*		*
جرجس شكرى	*					*			*		*
عماد أبو صالح	*								*	*	*
منى عبد العظيم										*	*

١ـ الاتجاهات التجريبية على مستوى الأسلوب:

١ ـ ١ـ مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيــها مستويات الخطـاب، وتتفـاعل فيـها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته فى هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمـائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحـدث. كذلـك يتدخـل المنولـوج والحـوار بمستوييه الداخلى والخارجى، والبناء الدرامى القصصى، وتعريف الشخصيات بصفاتـها وأفعالـها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء فى النفس مـن استجابة.

ويتمثل هذا الاتجاه فى قصيدة النثر، فى قصـائد مفـردة، ودواويـن كاملـة اتخـذت هـذه التقنيات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله بناء النصوص. يقول جمال القصاص فـى ديـوان "السحابة التي فى المرآة":

على الذهاب إلى المرآة.
سوف لا أنتظر
بحذر.
سوف تلقين أسلحتك
ليس للعطش رصيف
لحضورك الليلة طعم الغرابة، أختار شوكة الصبار،
الورم الخفيف فى إصبعك يمنحنى انطباعا سيئا عن
الصحراء، سأكتفى بالعصير، ليكن، أحب عبد
الناصر، الأسطورة لا تورث، يوما ما سأبتكر معطفا
للتمرد، لن يزعجك أن أجعل الحزام على شكل حدوة
الحصان، أو خطى العنكبوت، .... إلخ النص ص ١٠٦ ـ ١٠٧[*].

والنص على مستواه الشكلى يمزج بين شكل الكتابة الشعرية التى أقرتها جماليات الذائقة العربية مع قصيدة التفعيلة، من حيث طول السطر الشعرى وقصره تبعا للدفقة الشعورية، والدلالة المطلوبة، وبين الكتابة النثرية والقصصية من حيـث امتـلاء السـطر الطبـاعى للصفحـة. أما علـى المستوى المضمونى، فإن النص يعتمد البنى القصصية، وآليات السرد بـدءا بالضمـير السـارد "أنـا" الذى يمتزج أحيانا مع حركة الفعل، فيصير هو الفعل ذاتـه، ويتحـول أحيانـا أخـرى إلى ضمـائر تكشف عن الذات الساردة.

ويقول حلمى سالم فى سراب التريكو:

يروقنى أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليست الملائكة من ضيوفى
ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع :
آلو
ـ أيوه
مين ص١٤

ويتدخل البناء السردى القصصى والمسـرحى فـى البنـاء الشـعرى، وبخاصـة فـى الحـوار التليفونى، ولكن يظل صوت الشاعر/ السارد هو المهيمن فى إحداث التشاكل بين ما هــو شـعرى، وما هو غير شعرى.

إن هذه النصوص ـ وقد حافظنا على شكلها الطبـاعى كمـا هـو ـ تنحـو إلى هـدم الحـدود الفاصلة بين الأنواع، إذ يتشكل النص فى إطار المزج بين السردية التى قد تبـدو أحيانـا خالصـة،

---

[*] أرقام الصفحات تحيل إلى الدواوين المذكورة فى قائمة الباحث الموجودة فى مرجع الدراسة.

ولكنها سرعان ما تتواشج مع الشعرية في بناء ينذر بهدم الموروث اللغـوى، وخلـق دلالات لغويـة جديدة، وبناء شعرية أو شعريات معاصرة.

١ـ ٢ـ مبدأ التشكيل البصرى، وهو اتجاه يعتمد التجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة، وهنا يلعب الشكل الطباعي، والفضاء النصى دورا فـاعلا فـى تبليـغ الـدلالات النصيـة. ويمكن ملاحظة التشكيل البصرى من خلال: علامـات الـترقيم ـ الأبيـض والأسـود[١٠]، ـ صياغـة السطور الشعرية على هيئة أشكال هندسية، أو مجسمات لهيكل ما ـ استخدام الرمـوز والأسـهم ـ الانحناءات ـ رسم القصيدة فى كلماتها على هيئة شكل، وما إلى ذلك من أشكال التعبـير. أو رسـم الكلمات، التى لا يمكن حصرها، وهو ما يعود ـ من وجهة نظرنا ـ إلى عاملين:

أولهما: تمثل تجربة الخط العربى فى تشكلاته وأشكاله العديدة.

وثانيهما: العودة إلى الموروث الشعبى من تمثل الرموز التى لا يخلو منها أى موروث، وبخاصة فى الأدب المصرى الذى يذخر موروثه برصيد لا حصر له من الرموز والأشكال الفرعونية، التى تضاف إلى تشكلات الفنون التى عايشتها مصر عبر تاريخها العريق.

ومن شعراء الطليعة المصريين الذين اعتمدوا هذه التقنيـة فى كثير من أعمالهم، علاء عبـد الهادى، يقول فى "سوسو" من "حليب الرماد":

بلا جدوى كان الموت شعيرة
موت (+) موت
موت (-) موت ⎤ **الموت واحدهم**
موت (*) موت
موت (١) موت
للموت .... الموتُ
والموت ... م ... للموتى !!!
و
أ
أ ت أ
وأنا ... وهم .. وهما .. وهم ص ٨٠ ـ ٨١

فالنص بهذا التشكيل البصـرى، ينشئ نصوصـا (خطابـات) أخرى تتجـاور مـع النـص (الخطاب) الأساسي، وهو ما يخلق أيضا إيقاعيته البصرية، التى تتضافر مـع الإيقـاع الداخلـى. والمثال الأخير من قصيدة سوسو، يمثل على المستوى التشكيلى البصرى بنية دائرية مغلقة تدخلها ولا تخرج منها، وهو ما يمثل على المستوى الموضوعى هم الحياة المسـتمر، ويمثـل كذلـك أسـطورة سيزيف الذى كان يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل، وعندما ينتهى تعود الصخرة إلى أسـفل فيعـود هو ليحملها.. وهكذا لا ينتهى. والشاعر هنا اعتمد علـى التشـكيل البصـرى فـى تبليـغ الـدلالات النصية، التى لايمكن التعبير عنها بأشكال أخرى بمثل هذه الجمالية.

١ـ٣ـ مبدأ العمل الواحد، أو ديوان الحالة، وهو اتجاه يعتمد على العمل الواحد بوصفـه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، حيث تهيمن الحالة الواحدة على هذه التقسـيمات الموضوعية للديوان، بما يشى بسرد سيرة ذاتية عبر الديوان، وهو ما يمثله خير تمثيل رفعت سلام فى أكثر من ديوان (إنها تومئ لى، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضى)، ويمثله كذلك سمـير درويش في ديوان "الزجاج".

يقول رفعت سلام فى "عطشى مطلق وأنا نسبى" من ديوان "هكذا قلت للهاوية:

والبئر رصاصة فى حلم أطلقتها يد الجغرافيا أنا التاريخ بلا تأريخ لايلحقنى الزمن الثرثار ولا عربات الموتى الخيرية مطلق نسبى وظلى آبق مستوفز وأعضائى الفصول الفاصلة.

ولى وردة قاتلة.
تنصب لى ـ فى كل صبح ـ شركا أو مقصلة.
وتتركنى ـ على درج الغواية ـ صخرة ذاهلة.
وتمضى فى الطرقات المخاتلة.

لا أقتفيها قاتلتي توزع دمى بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضي بي إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهدرة يحيطون بي ولا أحيط يدقون طبولا نافرة...... ص٤٩.

وهكذا يمضي الشاعر في قصائد الديوان التي تبدو وكأنها سرد قصصي أو نص روائي يتحدث عن الذات، ويروي الأحداث. إلا أن النص على مستوى النوع النووي هو شعر. والديوان في مجمله يتكون من سبع عشرة قصيدة، عند النظر إليها في جملتها، تبدو وكأنها سلسلة لسرد أحداث ذاتية، مترابطة فيما بينها على المستوى الشكلي، وإن تعددت تقسيماتها الموضوعية. فعنوان القصيدة الأولى: منيا القمح ١٩٥١، والثانية: فاطمة، والثالثة: منية شبين، والرابعة: شفيقة، والخامسة: ١٩٦٧، والسادسة: الضوء، والسابعة: ١٩٧٢، والثامنة: زنزانة ٦، والتاسعة: متلا، والعاشرة: بولاقية، والحادية عشر: ١٩٧٧، والثانية عشرة: غريبة... وهكذا، ألا يبدو هذا من وجهة نظر عتبات النص، وكأنه مشهد سينمائي واحد، يقدمه الشاعر من خلال لقطات، تتراتب دلاليا وزمنيا؟ فالفترة بين ٥١، ٦٧ وأطول من الفترة بين ٦٧، و٧٢، لذا يقل عدد القصائد ويكثر بين هذه التواريخ التي لها دلالة حربية ونفسية عند المصريين، تبعا لدلالاتها.

يقول أمجد ريان في "أيها الطفل الجميل اضرب":

البومة ترقد بين الشظايا
والمدى أعلام من الخِرَق
كانوا يصفقون بالأحذية
وكنت أسأل:
هل للأفق باب آخر؟ ص٣٩.

والديوان يتكون من قصيدة واحدة ـ وإن تعددت مظاهر تقسيماتها ومقاطعها ـ تدور حول حركة الانتفاضة الفلسطينية، ومن ثم ترصد في مشاهد تميل في شعريتها إلى السرد، ترصد مشاهد حياة أطفال الانتفاضة، ومشاهد العنف والقهر وسخرية الحياة في ظل الاحتلال.

يقول سمير درويش في "الزجاج"، وهو ديوان من قصيدة واحدة:

عندما تختلط الدهشة
بموجات السحب
الحلم بموجات أسطورية للجغرافيا
الصخور بالغابات
شلالات السيول بأجساد صغيرة
تعري فصول التاريخ
والأبيض الطيني بالأسود القطني
أكون قد دخلت إحدى ممالك "رع"
متوجا
أسكن الحكايات
وتسكنني قطيفة الأجساد
وريش النعام ص٢٦.

والشاعر يؤكد على هذه الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنا في تحولاته عبر التقسيمات الموضوعية التي يفصل بينها فقط الفراغ الطباعي أعلى الصفحة قبل كل مقطع، ما يكاد يكون سيرة ذاتية للشاعر، هذه السيرة التي يبدؤها الشاعر في بداية الديوان بمقطع من رواية فؤاد مرسي "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالبا ما تبدأ بحديث عن الآخر. ثم تتحول إلى ضمير المتكلم حوالي منتصف المقطع، وذلك عبر ٩٤ مقطعا هي مساحة الديوان الذي كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالة واحدة.

١ـ ٤ ـ مبدأ تشظية النص، وهو اتجاه يعتمد على اختزال القصيدة من جهة الكم، ثم تقسيمها إلى مقاطع: إما بترقيمها، وإما بوضع مجموعة عناوين فرعية تتفجر مضامينها حول دلالة العنوان الأصلي. وهو اتجاه يذكرنا بقصيدة النثر الغربية ومفهومها البرناري الذي بلورته "سوزان برنار"، والذي تبنته بعض الاتجاهات العربية، وبخاصة أدونيس وأنسي الحاج، والتي أكدت

على الاختزال والوحدة، إلا أن احتمالية تسرب هذا الوعى من الفكر الغربى إلى العربى لا يقلل بحال من شأن هذا الاتجاه فى قصيدة النثر المصرية. لأن ذلك الاتجاه نتج فى مصر عن وعى وآليات تفكير استحضرت فى مخيلتها ماهو تراثى، وتساءلت عن دلائل التقسيم فى القصيدة العربية التراثية، من كامل ومجزوء ومشطور ومنهوك، ثم عن دلائله فى الموشحات والشعر المرسل، ثم بحثت عن تشكل له فى قصيدة النثر، وهنا تبدأ المشكلة؛ فما هو شعرى قبل قصيدة النثر كان يعتمد على تنويع أوزانه كدلالة تقسيم، وقصيدة النثر طرحت الأوزان كلية، فكيف يكون هذا التقسيم شكليا وموضوعيا فى قصيدة النثر؟ هنا بدأت آلية التفكير تبحث عما يمكن تقسيمه، وعن تقنياته، فكان ذلك التقسيم الذى يعتمد الترقيم أو العناوين الجانبية. أما الاختزال، فهو مبدأ تابع للتقسيم، إذ النص نص شعرى، لا هو قصة، ولا هو رواية، كما أن المشهد فيه لا يمكن له أن يطول، لئلا يتداخل مع نوع آخر، فالميل إلى الطول يستدعى حتما الإغراق فى السردية، والحال هكذا قبل تعرف مكونات النوع النووى الشعرى. ويتمثل هذا الاتجاه فى كتابات العديد من شعراء الطليعة. يقول أحمد زرزور فى "ماذا يحدث فى النصف الآخر من لهاث الروح" من ديوان "حرير الوحشة":

*إن نطقت:
اجلس الآن،
بارح صفصافة صمتك
إن نطقت لا تلومن إلا سلطة سريرك؛
الفراشة الكاذبة اغتصبت أحراش ذكورتك
على مرأى من صراصير عمياء
عبثت فى رحيق سراويلك
وتولت عندما قذفت موسيقاك فى عيون
بيضاء

والنص يتكون من خمسة عناوين جانبية بخلاف العنوان الأصلى للقصيدة، وهى عناوين قد توهم بتعدد قصائد، إلا أنها فى حقيقتها عناوين ترتبط بالعنوان الأول الرئيسى، ولكنها تخلق حالات شعرية لا تقل كفاءة عن المعنى الكلى للنص.

وفى ديوانية "مرآة الآهة"، و "أوقع فى الزغب الأبيض" يعتمد أمجد ريان تقنية التقسيم عن طريق الأرقام المقطعية. ففى الزغب الأبيض تكثر المقاطع التى لا يزيد عدد أسطرها الشعرية عن اثنين فقط، وكأن الشاعر يسجل توقيعات لشهادته فى الحياة، تجسد لخبرته الحميمة مع النص، وفى قصيدة "تومئ الغواية لك" من مرآة الآهة، يأتى النص مقطعا على النحو التالى:

(١)
هو ميعاد البدن
ليعطيك فرعونيته
وفضاءه اللين
وخرائطه المفتوحة
فتزرع زرع العاشقين
(٢)
كنتما تشتريان الورد
وكنت تخدعها
لأنك لا تريد أن تشترى الورد
أنت تريد فقط
أن تمسح همسة الأنوثة للوجود ص٩٢

والقصيدة فى مجلمها تتكون من تسعة عشر مقطعا، تضم سبعة وسبعين سطرا، موزعة على المقاطع، ويضم أكثر مقطع فيها وهو المقطع الرابع عشر، عشرة أسطر، أما بقية المقاطع فتتراوح ما بين خمسة إلى سطر واحد، والقصيدة فى مجملها تستخدم ضمير الغائب كتقنية سردية، يختفى وراءها الشاعر لتسجيل آرائه فى الحب، والحياة، والجنس، والآخرين، ومن ثم

تصبح القصيدة عالما حكائيا يستعرض مشاهد الحياة المتنوعة، ودقائقها التى تضيع فى زحام الأشياء والأحداث الضخمة، فالقصيدة - وكذلك قصائد الديوان - ترتبط جميعها فى أن اللقطات التى تلتقطها من الحياة - إن جاز لنا التعبير - جميعا لقطات عابرة، قد لا يلتفت إليها المارة، وقد لاننتبه إليها فى حياتنا اليومية، ولكننا، وهو مايفاجئنا به الشاعر، نكتشف فجأة أننا نفعلها، ونمارسها، وربما نحسب لها حسابا، ولكن دون أن ندرى.

والسؤال الذى تطرحه هذه السمة فى أعمال أمجد ريان - وغيره من الأعمال - التى نهجت هذا النهج، هو: ما دلالة التقسيم والاختزال فى قصيدة النثر؟ أهو تأثر بما شاع عن مدلولها فى الأدب الغربى، وما ساعد على تأسيسه أدونيس وأنسى الحاج، سواء بأعمالهم الإبداعية أو النقدية، أم أن قصيدة النثر تقتضى بالفعل ميلا نحو الاختزال والتقسيم؟

فى تصورى أن قصيدة النثر تحمل فى ذاتها ميلا نحو الاختزال، ومن ثم يأتى التقسيم تقنية من تقنيات هذا الاختزال، ليس كفرضية واجبة، ولكنه مخرج من مخارج البعد عن السردية المطلقة والنثرية الفجة التى يمكن أن تلحق بقصيدة النثر، إذا أطالت من سرد أحداث عابرة، لموضوعه ليست مألوفة بالنسبة للذوق العربى الشعرى، وهو ما يعنى أن طرائق اختزال النص وتكثيفه تعددت فى قصيدة النثر، سواء بالعناوين الجانبية، أو الترقيم، أو التقسيم عن طريق الفضاء الطباعى، أو الإشارات العلامية... إلخ.

١-٥ - مبدأ شعرية الأثر المفتوح، وهو اتجاه أدبى يعنى تجربة حرية النص، وحرية المتلقى فى أن يتدخل فى بنية أو بنيات العمل، وأن يعيد بناء مقاطع النص، أو يعيد ترتيبها، أو قراءتها باستراتيجيات متنوعة، قد يقبل بعضها البدء من النهاية.

ولتوضيح ذلك فإننا يمكن أن نستدعى مثال الموشحات فى الشعر العربى، ونعيد النظر فى بنيته الشكلية، ونعيد قراءته بطرائق متنوعة... فالموشحات - كما هو معروف - تتكون من عدة أدوار، وكل دور يتكون من مطلع، وأغصان، وقفل، فلو جاز لنا أن نقرأها - إضافة إلى قراءتها المعروفة - على الأنحاء التالية:

١- قراءة المطلع والأقفال مجتمعة ثم قراءة الأغصان.
٢- قراءة الأغصان مجتمعة، ثم قراءة المطلع والأقفال.
٣- قراءة المطلع ثم الأغصان مجتمعة، ثم قراءة الأقفال.
٤- قراءتها من النهاية إلى البداية.... وهكذا.

فلو تضمنت الموشحات دلائل لهذه القراءت، ولو جازت لنا هذه القراءات، فإنه - حينئذ - يمكننا أن نصف الموشحات بأنها شعرية مفتوحة.

مثال آخر يقرب لنا ذلك، وهو الشعر الجاهلى، وما شاع عنه من تفكك أبيات القصيدة، وما عده العرب عيبا من أن أبياتها يمكن إعادة ترتيبها، وهو ما يمكن إعادة النظر فيه، فى ضوء إعادة ترتيب أبياتها لمرات ومرات، مما يعطى النص قراءات تكون جميعها ممكنة فى إطار الأثر المفتوح. وإن كان هذا يتعارض - فقط - مع النتيجة المقترحة التى طرحناها من قبل فى البناء الزمنى للشعر الجاهلى، والتى اقترحت قصدية الشاعر الجاهلى فى تفتيت الزمن فى قصيدته، إلا أن تعدد قراءة النص إمكانية، لا يمكن معها فرض نتيجة أحادية على الوعى النقدى، ذلك أن العمل الفنى، كما يقول إيكو: "لم يعد موضوعا نتمتع بجماليته، بل صار سرا يجب أن نقوم باكتشافه، وصار واجبا يجب أن نقوم به، وصار منبها للمخيلة"(١١).

وشعرية الأثر الأدبى، اتجاه أدبى ظهر متأثرا بعلوم الموسيقى، والتى ظهر فيها نوع من التأليفات الموسيقية تعطى الحرية للشخص الذى يؤديها لأن يتدخل فى بنية العمل ويحدد مدة النوتات وتتابع الأصوات.

وتعتمد شعرية الأثر المفتوح - فى الأساس - انفتاح النص وتعدد تأويلاته. ذلك التعدد الذى كان يأتى قديما من الاعتماد على بنية المجاز، وما تمتلكه من تعدد فى التأويلات. ومن هنا فيمكن القول: إن شعرية الأثر المفتوح ربما تتحقق فى كل عمل أدبى يعتمد بنية المجاز والاستعارة لقبولها تعدد التأويل، إلا أن الأمر فى حقيقته يتعدى مجرد إمكانية تعدد التأويل، ذلك أن هذا النوع من

الكتابة فى الأدب والشعر. إنما هو آلية مقصودة قبلا من المؤلف (فاعل النص) الذى يمارس آلية تفكير متتابعة فى بنائه للنص، بحيث يجعله حقلا من الإمكانات، تلك الإمكانات التى تتيح للمتلقى أن يشارك فى بناء النص. وكما يقول إيكو، وبوسور: " إنها شعرية تحاول أن تعطى الأهمية "لأفعال الحرية الواعية" عند المؤول، وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهى من العلاقات، وهو يقوم من بينها بإنجاز شكله الخاص، دون أن تؤثر فيه أي ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل"[١٢].

ويأتى هذا التجريب الطليعى استجابة للخلافية التى صارت عليها مفاهيم المعنى، ومعنى النص على وجه الخصوص؛ إذ لم يعد هناك معنى ما للنص يجب أن يقوله، ويجب على المتلقى أن يصل إليه، أو يرصده، وإنما صارت هناك معان متعددة تختلف تبعا لاختلاف تعدد المتلقين وتعدد تأويلاتهم. وكما يقول آيسر: "غير النقد الجديد اتجاه الإدراك الأدبى بتحوله عن المعانى التجسيدية، وتوجهه إلى الوظائف التى تعمل داخل العمل الأدبى"[١٣].

فلم يعد على النص أن يقول شيئا، وإنما أصبح عليه أن يبنى علاقاته لصالح معنى كلى للنص، قد يكون هو النص ذاته، وهنا قد تحولت الشعرية من تأكيدها على الكلمة وشحناتها العاطفية، إلى التركيب الشعرى فى تركيزه على المعنى المتعدد، أو غير المحدد، والدلالة الغامضة ـ القابلة لإمكانات تعدد تأويلها على الأقل ـ ولم يعد العمل الشعرى يقتضى بالضرورة أن تكون له نهاية مغلقة، أو نهاية متوقعة، أو نهاية ضرورية، وإنما يمتلك كل عمل حريته، وحرية مؤوله فى أن يعيد تنظيمه... إن ذلك يعنى أن العمل يتطور ولايُستنفد.

إن العمل المفتوح لايعنى مجرد انفلاته من القواعد أو الأسس أو التنظيمات الجمالية المتعارف عليها، فهو فى الأساس ينطلق من هذه القواعد والتنظيمات، ولكنه يعيد ترتيب عناصرها، ويعيد بناءها فى شكل قد يجمع المتناقضات جنبا إلى جنب، وينشئ معها علاقات ما. فالعمل هو نص مفتوح ولكن فى إطار حقل من العلاقات، فهو لايتضمن الفوضى فى العلاقات، ولكنه قاعدة تتيح تنظيمها. "إن العمل المفتوح يجعل التعددية فى التدخلات الفردية ممكنة، ولكن ليس بشكل عديم الشكل، وليس فى اتجاه أى تدخل. إنه دعوة لاضرورية ولا ذات بعد واحد، بل موجهة إلى الانخراط الحر نسبيا فى عالم يظل هو العالم الذى يريده المؤلف"[١٤].

وهو ما يعنى أن المؤلف يبنى عمله بشكل ما يحتاج من المتلقى إلى أن يتدخل فيه ليكمله، بطريقة ما ربما يجهلها المتلقى، ذلك لأنها ليست طريقة مفروضة عليها، ولكنه يجد نفسه أمام حقل من الإمكانات تكون له الحرية فى أن يتبعها جميعا، أو يتبع إحداها فقط.

ويأتى ديوان علاء عبد الهادى "سيرة الماء" ممثلا لهذا الاتجاه، إذ يكشف منذ عتباته الأولى عن الانفتاح، حيث يحمل الديوان عنوانا على غلافه الأمامى هو: سيرة الماء، وعنوان على الغلاف الخلفى، هو: وقائع نبوءة الموت، ويأتى البناء الداخلى للنصوص، مؤكدا لذلك؛ فكل حدث، وكل كلمة يمكن أن توضع فى علاقة مع كل الأحداث والكلمات والتأويل الدلالى لأى كلمة، ينعكس على المجموع، حيث يتصف الديوان بما يمكن تسميته سيولة نصية ما. ويرتبط العنوان الأول (سيرة الماء) بذلك، حيث يحدد الحجم شكل الماء الداخلى، فهناك أكثر من رافد يتحدث فى الوقت نفسه، وأكثر من سياق، فعلى الأقل تتحدد فى الديوان ست قراءات/ روافد، وستة أصوات، لكل منها خريره الخاص فى الخطاب الأم، وبدلالات مختلفة. فهناك:

١ ـ قراءة نصوص الديوان كما هى على حالتها، وبتراتب صفحاتها (الخطاب الأم) ـ كما اعتدنا القراءة. ـــ (دلالة١).

٢ ـ قراءة للمتن ثم الهامش، حيث قسم الشاعر نصه فى كل صفحة إلى متن وهامش، وضع للمتن عنوانا طوليا (اعترافات) وللهامش (الهوية) فى نصوص سفر الهوية، والتى تبدأ بهيمنة المتن على الهامش من حيث البنط والمساحة، ثم يبدأ المتن فى التضاؤل، والهامش فى التنامى، حتى يتحول المتن إلى هامش، والهامش إلى متن فى نهاية السفر. وذلك على المستوى البصرى، دون النظر إلى النص عند كلمتين: الأولى (الوطن)، والثانية (الفعل)، مما يفرض تساؤلا: هل الفعل فى اتجاه الوطن هو السبيل الأوحد الذى يتحول عنده الهامش إلى متن؟ ـــ(دلالة٢)

٣ـ قراءة المتون (المتن مع المتن)، ثم الهوامش (الهامش مع الهامش)، أى قراءة الاعترافات مجتمعة، ثم قراءة الهوية مجتمعة، فى: سفر الهوية، وممارسة ذلك فى: البدايات، أما: سفر البعث، فيختفى منه الهامش، إلا فى بدايات كل صفحة منه ليعود للظهور مرة أخرى فى نهاية صفحة الفهرس، ثم فى نهاية صفحة التعريف بالشاعر. ــ(دلالة٣)

٤ ـ فى سفر (البدايات وقائع سفر النبوءة)، يحوى الديوان صفحات مطوية إلى الداخل، مرقمة بترقيم إضافى يحمل دلالات تشفيرية لقراءة رابعة، حيث يمكن قراءة النصوص اعتياديا مع تجاوز الصفحات المطوية وإغفالها، أو تشفيريا بدلالة الأرقام "وكأنـه مونتـاج متوازى التبادل بالمصطلح السينمائى": (الناس ـ الطوفان ـ أنت)، وكأنه سيناريو يمارس فيه الفنان تقطيع منظره ليسرد ثلاث حكايات بالتبادل، هذا من جهة، أو ليسرد كل حكاية حتى يكملها ثم يبتدئ بأخرى، وهكذا، أى (الناس١ مع الناس٢ مع الناس٣ مع الناس٤، حتى الناس١٠) و (الطوفان١ مع الطوفان٢ مع الطوفان٣، حتى الطوفان١٠) و(أنت١ مع أنت٢، حتى أنت١٠). ــ (دلالة٤)

٥ ـ ثم يأتى سفر البعث ليسمح بقراءة خامسة، حيث لا متن ولا هامش، وإنما اعتمد التشكيل الطباعى بين كل صفحتين متقابلتين، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى، أو بشكل تبادلى (زجزاجى) مقطعا من الصفحة اليمنى، ومقطعا من اليسرى. ــ (دلالة٥)

٦ ـ ثم يأتى سفر البعث ـ أيضا بقراءة سادسة، حيث أعلى كل صفحة يمنى عنوان "القيامة"، وأعلى كل صفحة يسرى عنوان (ليوم من أيام الأسبوع) تبدأ بالجمعة، وتنتهى بالخميس، الذى ينتظر جَمْعتهَ ..ينتظر صلاته الخاصة، وجمعه الذى يعد به (الخميس) لذا جاءت صفحة بيضاء فارغة فى النهاية.. إنها نهاية (ما) مفتوحة لم يرد الشاعر ابتسارها، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى (الصفحة اليمنى القيامة مع ما يقابلها من أيام الأسبوع فى اليسرى)، أو بشكل تبادلى (القيامة مع القيامة مع القيامة، وهكذا، والجمعة مع السبت مع الأحد.. وهكذا). ــ (دلالة٦)

١ـ٦ـ مبدأ لعب اللغة، وهو اتجاه يهتم بالتركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب، ذلك أن اللغة بالنسبة لهذا الاتجاه لاتقتصر وظيفتها على مجرد الإبلاغ، وإنما تتخطى ذلك لتصبح هى غاية فى ذاتها، حيث لا يمكن للنص أن يقول شيئا على المستوى الإفرادى للكلمة، ولا على المستوى التركيبى لسياق الجملة، وإنما تظل دلالة النص متعالقة حتى نهاية العمل، وربما ـ وهذا فى الغالب الأعم ـ لا يسعى النص لأن يقول شيئا بالمعنى الكلاسيكى الذى يبحث عن معنى فى النص، وهو ما يمثله شعراء مثل: حسن طلب وبخاصة فى ديوان "آية جيم"، وإن كان هذا الديوان ينتمى إلى الشعر التفعيلى. وعلاء عبد الهادى، وشريف رزق، وغيرهم ممن نحا هذا النحو. والاهتمام باللغة يصل بالقصيدة دائما إلى مستوى عال من التركيز، والإيجاز، وتكثيف الدلالة إلى الدرجة التى قد تصبح معها القصيدة سطرا واحدا. يقول حسن طلب فى "الجيم ترتج"من ديوان "آية جيم":

الجيم عسجد
والجيم جاهزة لتسجد
فالجيم من جدة وموجدة
وجالسة كساجدة
وعاجلة كآجلة ص١٣

حيث يلعب الشاعر على تشكلات حرف الجيم فى اللغة، ويكون منها نسقا شعريا تكاد دواله تخرج عن سياق المألوف اللغوى المعاصر، ولكنها لا تخرج عن العرف اللغوى القديم.

ونظرا لاستخدام المفردات التراثية، وغير المألوفة، ودخولها فى تعالق لغوى يميل بها إلى الغريب، فإن الدلالة تظل مؤجلة حتى نهاية النص/ النصوص، وغالبا ما تتطلب إعادة القراءة مرات ومرات، ولكنها من المؤكد أنها تتطلب العودة إلى المعجم للكشف عن معناها قبل دخولها فى سياق النص.

١ـ٧ـ مبدأ تغييب المعنى (الغموض الكلى)، أو عدم تبليغ رسالة، حيث يعتمد الشاعر على تغييب المعنى، كلية عن النص، ولصالح النص وغالبا مايأتى النص-مختزلا فى أقصى حالات اختزاله، يقول شريف رزق فى "أدحرج الخراب، أكنس العتمة من ديوان "عزلة الأنقاض":

النجومُ لو تشهدين موائد فِضَّةْ (٩٣/٦/٢٥)

* * *

صرخةُ البرق ألقتنى فى المرفأْ (٩٣/٦/٢٥)

* * *

أشهد السقوطَ
وأفتح للزوابع صدرى وللشَّظايا
مرحى.... ملائكتى السماء (٩٣/٦/٢٥)
تصرخ الذبيحةْ
فى حرحى (٩٣/٦/٢٥)

* * *

عتمة وغبارُ يرشحُ بالفضةْ فى قبر يتفيأ المارة... (٩٣/٦/٢٥) ص٧، ٨

* * *

وهكذا تمضى القصيدة كلها على هذا المنوال، مقاطع صغيرة، تعتمد على تغييب المعنى، وتكثيف الدلالة، يضاف إليها تاريخ (٦/٢٥) الذى يتكرر مع المقاطع كافة، مما يكشف عن رغبة الشاعر فى توقيف (تثبيت) الزمن عند هذا التاريخ ليرصد له من جهات عدة، تجسد رؤيته للخراب والعتمة اللذين يراهما فى الأشياء من حوله، فالنجوم موائد فضة يغيب عنها ما يشكل مائدة، والكون برق يصرخ، وزوابع تترى، وسقوط يهيمن. والحياة تارة جرح، والإنسان فيها مذبوح، وتارة مشهد عتمة وغبار، مشهد لقبر كبير والناس مارة يلجئون إليه.
يقول محمد عيد إبراهيم فى قصيدة" نمط" من ديوان "تراب المحنة":

تجدر بى
هذه الحياة التى قبلتنى، لكن
بعضي ببعض الهزيمة ص٥٠

فالنص ينحو إلى الاختزال الذى يعتمد تغييب المعنى، ذلك المعنى الذى يرتبط بالتأويل، ويقبل تعدد التأويلات، إلا أن هذه التأويلات. إنما هى تأويل محض، قد لايصدق على النصوص كلية، ذلك أن المعنى مؤجل بتعبير الفينومينولجيا، ومغيب بتعبيرنا.

٢ـ الاتجاهات التجريبية على مستوى الموضوع:

٢ـ١ـ مبدأ استلهام التراثى وبعثه، وهو اتجاه يعيد تأويل واكتشاف ذلك التراثى ثم يعمل على بعثه من جديد، فى إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحيانا شكل فنى جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة:

*تناص مع الدينى. *تناص مع عناوين وأعمال أدبية

*تناص مع مثل شعبى سائر.

وفى كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون فى إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضار الموقف الصوفى العرفانى، كما تمثلته الشعرية المعاصرة فى بحث عن روحانية لاتنتمى إلى الموقف الدينى إنتماء خاصا بقدر ما تنتمى إلى ماوراء الموقف الدينى، أى الروحانية، تلك الروحانية التى غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع الدينى فى كتابات مثل: محمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكرى، وعبد الناصر هلال.
يقول محمود نسيم فى" تداخل" من ديوان "كتابة الظل":

مطوفا ـ
رفعت قائما من البيت لكى أشم ماء هاجر وحجر إسماعيل
آنست ابتراد النار فى مقام إبرهيم.
واقتربت من دار أبى سفيان ـ آمنا قيامة العبيد.
فتنة الدين الجديد
وانتهيت للجبال والجبال

فهل سوى البترول والطلول ما استكن فى الصحراء
واستوى على محامل الجمال
وهل سوى سقاية الحجيج والحداء ما استخلفت
تلك نجمة القطب وأول المحاق ص٤٢

فالشاعر يستعيد عبر قصيدته تاريخا كاملا من التراث العربى الدينى، تاريخ هاجر، ونشأة البيت الحرام، وحجر إسماعيل، ونار سيدنا إبرهيم، وفتح مكة "من دخل دار أبى سفيان فهو آمن". وفى حركة خاطفة، يمتزج فيها التراثى بالآنى((البترول))، ثم يمتزج الآنى بالتراثى مرة أخرى "سقاية الحجيج"، ويتفتت البناء الزمنى، لينقل النص من إطار السردية إلى مجال الشعرية، ليجسد لحالة العربى المعاصر صاحب هذا التراث العريق الذى يجوسه تاريخه، ويطرح السؤال، سؤال المحاق، والزوال التدريجى الذى تنمحى فيه مرتكزات الروح أمام التحول الآنى للحياة/ ٤٣:

فلفتنى سحابة
ولفنى ولف صحراء الجزيرة الزوال.

ويقول أحمد الشهاوى فى "حاء ميم" من ديوان " قل هى":

أردت موتى
وأنا الذى تجلت لغاتى فى هتك سر بواطنك.
نزعت هيكل هدهدك
وطلبتنى أن أستعير سفينة مثقوبة عافها بحر فى الرمال.
أنا لست نوحا
كى أسمى البحر عمرا ضائعا
ولدى وقت
أقصر قامة من قبلة ص١٣٤.

فالبناء النصى لا يعتمد على تقديم أسطورة أو رمز تراثى سابق، يستلهمه الشاعر ويضع حالة موازية له، ولكن النص يعتمد بناء قصة تتمحور حول إعادة بناء التراثى "سفينة نوح"، لرصد مشاهد الحيرة والقلق وطلب المستحيل، وهى السمات التى يتميز بها الإنسان المعاصر.

ويقول عبد الناصر هلال فى " تدخل البحر امرأة":

أنت اختبرت خصوبتى
فهل صار بوسع الأنوثة أن ترتقى ظمأ الامتزاج؟!
ناصبتنى العداء
"أنت فاتنة وأنا هرمٌ"
سخونة رغوتى دليل وحيد على انتماء الماء للنار
أنا النار
وخيول جسدى ـ عند تخوم كفيك ـ جائعة للخراب
أنا الخراب الـ...
سأفتح شرفة على الأسفلت
وأنادى الحضارة من خلف باب زجاجى
وربما أسهر ليلة بكاملها معه (أبى حيان التوحيدى)
لأعرف رأيه بوضوح فى الوطنية
وأستدرج العاهرات بعد انتصاف الليل.

والنص على الرغم من تضمنه رموزا تراثية، هى رجل الصحراء، وأبى حيان التوحيدى، وإيحاءات الجسد التراثية من اختبار الخصوبة والفحولة، وسخونة الرغوة، إلا أن هذه الرموز جميعها تتضافر فى خلق جو روحانى، ليس بين رجل وامرأة، ولكنه بين رجل معاصر، ومرتكزات يسعى لتجميع متناقضاتها فى سلك نظم موحد. وبما أن الشاعر يعرف مسبقا أن هذا الكون لم يعد يجمعه نسق متحد، فقد آثر أن يدخل هو لعبة المتناقضات، ليفتح شرفة على الأسفلت، وينادى الحضارة، وأن يمارس المتناقضات مع أبى حيان التوحيدى، ثم يدخل اللعبة

بكاملها فى استدراج العاهرات... إنه بحث منتظم عن كون لم يعد منتظما، بدءا من مرتكزاته التراثية، وانتهاء بكل ما هو معاصر.

ويقول جرجس شكرى فى "عاليا عند الفرعونة" من ديوان "رجل طيب يكلم نفسه":

"مرثا" فى ثوب أمى
تمنح كيس نقودها للمدعوين فى حفلتى التنكرية
وهى تغسل الأطباق وتعد الشاى
تغمز لى بقبلتين فتطول لحيتى إلى الأرض
"لعازر" الخارج لتوه من القبر بعد أربعة أيام
يدخن بلا أسنان
محتفظا تحت سرواله بعروستى الشمع
... أسرعى يا مرثا
حمِروا الطائر
ناقشوه حتى لحمه العارى
فطار عاليا
رأينا ريشه يسقط من الضحك ص٥٠، ٥١.

وعند جرجس شكرى تعود مرثا ولعازر، ليس فى إطار وظيفتهما القديمة، ولا تراثهما المتعارف عليه، ولكن فى تشكل يرتبط بمظاهر الفقر والحرمان والقهر المعاصر، ويبدو موقف الإنسان الحائر بين إيمان بالسماء ومحاولة الفكاك التى تنتهى بالقهر أيضا.

ويأتى المستوى الثانى من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمى سالم، وبخاصة فى ديوانه "الواحد الواحدة":

ومرة: الحياة من غيرك حبلى بالمسرات
ومرة: نحن أسطورة الحب فى زمن الكوليرا /٨٧
ويقول فى "كوكب الصفح" /٩١:
عندئذ:
أدركت أن صمت الحملان مكنوز بالدسائس
وثم ثعلبة
فسألت: هل رعيت كوكب الصفح؟
ويقول فى "ودع" /٧٠:
ربما صارت مقابض الفضة أشهى من :
"الوتر والعازفون"

فالحب فى زمن الكوليرا، رواية لماركيز، وصمت الحملان فيلم سينمائى، والوتر والعازفون كتاب نقدى فى الشعر للشاعر نفسه.

أما المستوى الثالث من مستويات التناص، فهو التناص مع مثل شعبى سائر، وإن كان بإعادة تشكيل، وهو مانجده أيضا فى ديوان "الواحد الواحدة":

تلمع فوق المرايا الفتوحات مدهونة بالصحبة
والنفس أمارة / ٣٢
ويقول فى "تاجر المملوح" /٩٢:
عشرون كمنجة فى الجلد وبروحى فى التنفس:
على خده يا ناس مائة وردة
انصرف القائد دون بلادى بلادى /٩٢

فالنفس أمارة، مثل مأخوذ مما يجرى الآن مجرى الحكمة / المثل "النفس أمارة بالسوء"، وكذلك على "خده ياناس مائة وردة" أغنية ذائعة، مع إحداث تحوير لها إلى الفصحى، وهو ما يشى بهيمنة التراث الشعبى، وتداخله مع النص لتجسيد تاريخ طويل من الإنسانية وخبراتها.

٢ -٢ - اتجاه الخبرة الجسدية ، وهو اتجاه يعتمد على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب، أو مايمكن تسميته بأدب البورنو الذى يستخدم الجسد وتجلياته الغريزية فى بناء النص، حيث تعرى فضيحة الجسد معايير البروتوكولات الاجتماعية التى تفرض هيمنتها على واقع يرى فيه الأدب أنه واقع مزيف، ومن ثم تسعى هذه الكتابة لاستخدام الجسد فى مختلف تجلياته الغريزية بوصفه واقعا حقيقيا فى مقابل ذلك الواقع المزيف، وإن كان واقعا مرفوضا، إلا أن قضية الرفض والمبادئ الأخلاقية نفسها، غدت محل رفض فى أدب الطليعة، ومع كتابة قصيدة النثر، وكما يقول علاء عبد الهادى: "يضع هذا الأدب المجتمع فى أشد عاداته خصوصية أمام المرآة. إنه أدب الفضيحة، الفضيحة التى تستدعى الإدانة لا لمن كتبه فقط، بل لبنية المجتمع بأسره. هكذا يضحى الجسد - فى حساسية هذه الكتابة - مرآة، ويضحى العالم بوابة مرور له، بعد أن كان الجسد بوابة مرور للعالم، وتكمن لذة الاكتشاف الكبرى، حين ندرك - فى أثناء القراءة - أنه لم يتبق شئ من البصيرة سوى البصر"(١٥).

ومن هنا تكتسب كتابة الجسد بفلسفتها خصوصية فى منطقة شعرية قصيدة النثر، بما تحدثه من وعى جمالى مفارق.

يقول علاء خالد فى قصيدة "العناصر":

جسد ثان:
أربعة عشر عاما يتوجها حيض وفير، ومبعثرة فى المنزل، بين الشباك
ومرآة النوم، طوطمها الرجولة فى جسد عمره خمسة عشر عاما مبعثرة
بين الأصابع وطوطمها الأعضاء الجنسية البسيطة ص١٤.

إن الجسد عند علاء تأريخ لتاريخ المرأة ـ مرأة ما ـ على الأرض، من خلاله تتشكل، ومن خلاله تعى وجودها، وعن طريق أعضائه تحسب عمرها، إلى أن يصبح الجسد مرآتها للعالم، ويهيمن على فلسفتها ومفهومها عن الحياة.

يقول عماد أبو صالح فى قصيدة" نيرمين" من ديوان "أمور منتهية أصلا":

أنظر فقط فى عينى نيرمين
وتشيح بوجهها نيرمين
أقول:
تداهمها الدورة الشهرية
ولها زوج قذر يضاجعها مرتين أسبوعيا
وأبوان قذران لا يزالان يضربان بعضهما
لولا المساحيق لبدت بشعة جدا ـ نيرمين
ثم إن مطبخها الصغير به بقايا فاصوليا
وأوان كثيرة
وهى ـ كذلك ـ شهوانية جدا
يو هو هووه:
فتحت الباب فجأة ووجدتها قريبة جدا من رئيس العمل ص١١.

إن مفهوم الجسد هنا يرصد للحظات الجسدية فى حياة نيرمين، عينيها اللتين تبدوان مؤجلتى الدلالة، حتى يستكمل النص دلالتها بأنها شهوانية، ويستكمل الرصد مع وجهها الرافض له، ومع الدورة الشهرية، ومع اللحظة الجسدية فى حياة الأبوين وهما يضربان أحدهما الآخر، وما لذلك من دلالة تبريرية لشهوانية نيرمين التى ستأتى، ثم للمساحيق التى تغطى بها نيرمين جسدها/ وجهها، ثم لمؤثر صوتى يدلل على شهوانيتها، ثم لدلالة أخرى، وهى قربها من رئيس العمل، ذلك القرب الذى يشى بتفاعل الجسدين.

يقول شريف رزق فى قصيدة "المدى يصعد من جسد" من ديوان " الجثة الأولى":

ربما تجدين بين المسجدين
الجثتين، وربما
تجدين بين الجثتين
الضائعين، وربما

ترخين فى
عشب البياض. بهاء نهديك
الندى، على شهيق دمى،
فأكتب:
جثة ص ٤٩ ـ ٥٠

حيث يصبح الجسد معادلا موضوعيا للروحى الملهم، فالناس جثث ضائعة ، والمتعة التى يمكن أن يحققها ارتخاء نهدين.. جثة، والدم يشهق فيصير جثة، والحيـاة تغدو جسدا هـامدا/ جثة.

ويقول فى قصيدة "وأشهد خلق أشكالى العديدة" /٢٩ :

أوَ كلما سوَّرت مملكتى بأعضائى، وضمخت الهواء بشهوتى،
ورقصت فى شبق وحيدا، حوّمت حولى غزالات السماواتِ
الشريدة؟

ويصير العالم الخيالى الذى يبنيه كل منا فى خياله مسورا بأعضاء جسده، ويصـير الهـواء معطرا بشهوة جسدية، ويهيمن الجسد بتجلياته على مظاهر الحياة؛ فيختلط ماهو روحى بمـا هـو جسدى، وتذوب الروح، وتتجسد الأشياء.

والديوان فى مجملـه يتكـون مـن خمـس عشـرة قصيـدة، تـدور حـول الجسـد وتشـكلاته جميعها، بدءا بعتبة العنوان، وانتهاء بتكونها النصى، وهو مايشير إلى أن مفهوم الجسد، بالنسبة لقصيدة النثر يمثل بوابة للتعبير الشعرى، ونقل الشعرية إلى عالم بلا زخارف، ترى فى القبيـح أو المبتذل ـ من وجـهة نظر الذائقة الجماعية (التلقى) ـ عالما من عوالم الشـعرية، ومـن ثـم تنقلـها إلى عالم الجمالى ـ من وجهة النظر الأدبية.

إلا أن هذا النوع من الكتابة الأدبية فى قصيدة النثر، قد لايعبر كله عن مستوى تجريبـى بما يسمح أن يكون اتجاها، ذلك أنه كثـيرا مـا يكـون محـض تزيـين شـكلى، لتضمـين مفـردات جنسية، قد لاتعبر عن وعى طليعى يمكن تصنيفه فى اتجاه، وهو ما يحتاج إلى دراسة منفصلـة لا يتسع لها المجال هنا.

٢ـ٣ـ خبرات الحياة الشخصية (تفاصيل الحياة اليومية)، وهـو اتجـاه يـهتم بتفـاصيل الحياة اليومية الدقيقة، ويحولها إلى موضوعة شـعرية، تجسـد مواقـف الحيـاة أو مشـاهدها التـى يمارسها البشر كافة. مما يسمح بتعدد الرؤى التى ترصد لهـذه المواقـف التـى كثـيرا مـا يسـتوى لديها رصد القبيح والاقتراب به إلى منطقة الجمالى، وهو ما ساد عند شعراء الجيل التسعينى بشكل لم يسبق له مثيل، وإن كانت بدايات الاتجاه تعود إلى منطقة الشعر السبعينى والثمانينى، وإن لم يكن بمثل قوة التسعينى. يقول جرجس شكرى فى قصيدة "سترة" من ديوان "ضرورة الكامب فـى المسرحية":

أنا وسترتى نخرج فى نزهات شتائية
أعهد إليها بحفظ سجائرى
ولا نسأل أحدا عن الطريق
أحملها فى يدى حين يختنق العالم
وأحيانا تقفز إلى كتفى
كقطة ص١٣

إن السترة وهى مفردة ضائعة من مفردات الحياة اليومية، يتخذها جرجس شكرى ذريعة لاختراق هذا العالم، ويتحول الشاعر إلى موضوعه. والموضوع يصبـح هـو الشـاعر/ السـترة الباهتـة، التى ترافق دون أن تتحدث بمهاترات يرى فيها الشاعر ضجيجا أصبح يميز الحياة المعاصرة، تلك السترة التى أصبحت فى لحظة كل ما تبقى للشاعر من تراث لا يعلم من أين جاء، ولكنـه يـؤدى دوره بفاعلية فى معترك الحياة.

لقد استطاع الشاعر أن يصنع من السترة معادلا موضوعيا للتعبير عن الوحدة والألم، وتعبر عن رأيه فى الحياة والعالم، فهى تحب الشارع، وتمنحه حـق التدلـل، وتحمـل صمتـه المسـتمر، وتناقضاته بين حب الحياة وكرهها.

إلا أن الشعر التسعينى وسع من دائرة التفاصيل اليومية، إلى الدرجة التى غدت معها هى الموضوع الأكبر، الذى يتم من خلاله بناء القصيدة، مما تصل معه أحيانا إلى درجة من الإسفاف والابتذال والتكرار مع فرشاة الحلاقة، ومعجون الأسنان الردئ، والفوطة المهترئة، وهو ما ينذر بإحداث أزمة فى حالة الإبداع الشعرى إن تفاقم الأمر أكثر من ذلك.

٢ ـ ٤ ـ اتجاه يتبنى الإعتماد على تيمة السحر، التى تعطى إيحاء بالسحرى أو العجائبى، وإعادة خلقها فى تشكل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمرتكزات التى يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

يقول فريد أبو سعدة فى "أهوج" من ديوان "ذاكرة الوعل":

هش لها رقيائيل وأجلسها معه على الكرسي: مرينى تجدينى من القادرين
قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه فى
بماذا أبدأ
قال: عناصره يصهرها الماء الحار، دموعك
ستة أيام ص٧.

ويستدعى هذا المقطع أسطورة إيزيس وتجميعها لجسد أزوريس من ولايات مصر الاثنتى عشرة بأن وزعها عليها ست إله الشر، إلا أن الشاعر يبنى حول الأسطورة طقسا من السحر الشعبى، وكأنه يكتب رقية أو تعويذة، وينقلنا إلى جو من السحرى العجائبى. والديوان كله تهيمن عليه هذه البنية. بنية الأسطورى فى جو السحرى الطقوسى. وكأنه فى معبد فرعونى قديم تغلفه طقوسية السحر.

يقول فى "أواه" / ص٩٤:

للنيل يوم فى السنة ينام فيه ، والسعيد السعيد
من يحظى منه برشفة وهو نائم. لأنه سيمكنه
أن يثنى العملة المدن بين إصبعيه أو يفركها
فيمسح صورة الملك.

والنص برمته إعادة صياغة لغوية للسحر الشعبى، الذى يروى هذه الحكاية، ولكنه يعاد بناؤه فى نسيج مع الملاكة مهائيل، وسيطرتها على النيل. والديوان فى نصوصه كافة يعتمد بنية السحرى، ويستخدم أسماء الملائكة التى ارتبطت به، مثل (رقيائيل/ جبرائيل/ سمسمائيل/ ميكائيل/ شهدائيل/مهائيل/كسفيائيل). وقد رصد الشاعر أسماء الله فى اللغة السوريانية، وجعلها أسماء لقصائد الديوان (أهوج/ يوه/ هلهلت/ دوسم/ حوسم/ أواه/ أيزام). ويستمر توظيف السحرى والعجائبى، وإعادة تشكيله.

هوامش:

١ـ إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ط١ ـ ٢٠٠٠م ـ ص١٥٩.
٢ـ علاء عبد الهادى: حصاد التجريبى وسؤاله ـ مجلة المسرح ـ القاهرة ـ عدد١٤٣ـ أكتوبر ٢٠٠٠م ـ ص ٥٠.
٣ـ بيتر برجر: نظرية المسرح الطليعى ـ نقله عن الألمانية: مايكل شو ـ ترجمة: د. سحر فراج ـ مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ـ وزارة الثقافة ـ مصر ـ ط١ـ٢٠٠٠م ـ ص١٠٨.
٤ـ السابق ـ ص١٤٨.
٥ـ علاء عبد الهادى: تجريب ماذا وطليعة من ـ جريدة أخبار الأدب ـ القاهرة ـ عدد٣٢٤ ـ سبتمبر ١٩٩٩م.
٦ـ السابق نفسه.
٧ـ روبرت هولب: نظرية التلقى ـ ترجمة د. عز الدين إسماعيل ـ النادى الثقافى الأدبى بجدة ـ ط١ ـ١٩٩٤ـ ص٣٩ ، ٤٠.
٨ ـ علاء عبد الهادى: حصاد التجريبى وسؤاله ـ مرجع سابق ـ ص٥١.
٩ـ اعتمد هذا الجدول على قراءة مسحية لأعمال الشعراء فى الفترة من بداية السبعينيات، حتى نهاية التسعينيات، ومن ثم رصد الاتجاهات من الأعمال ذاتها. ولا يعد الجدول مسحا لأعمال الشعراء أو تصنيفهم في المرحلة المعنية،ولكنه بمثابة رصد للاتجاهات التى مارسها الشعر فى هذه الفترة، ومن ثم تسكين من كتب فى هذه الاتجاهات فى مكانه منها سواء فى اتجاه واحد، أو أكثر من اتجاه. وقد جاءت النماذج المختارة من النصوص الشعرية، مدللة فقط على الاتجاه، وليست دراسة تحليلية عامة

لشعر هؤلاء الشعراء. أما من لم يضمهم الجدول من شعراء المرحلة المعنية، فذلك فقط، لأن أعمالهم من جهة لا تستجيب لهذا التقسيم الذى نراه، ومن جهة ثانية لأنه لم يوجد فيها ما يمثل من وجهة نظرنا تجريبا طليعيا بالمفهوم الذى حددناه. وربما يكون لهم تسكينهم النوعي في اتجاهات أخرى لم نتعرض لها فى هذه الدراسة. وكانت الدواوين التى تمت دراستها لتحديد هذه الاتجاهات، هى:

(١) إبرهيم داود: الشتاء القادم - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٦م.
(٢) ـــ: تفاصيل وتفاصيل أخرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧م .
(٣) أحمد زرزور : الدخول في مدائن النعاس - الهيئة العامة للكتاب - ط١ - ١٩٨٦.
(٤) ـــ: حرير الوحشة - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٤م.
(٥) أحمد الشهاوى: الأحاديث - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ط١ - ١٩٩٦م.
(٦) ـــ: كتاب الموت - الدار المصرية اللبنانية - ط١ - ١٩٩٧م.
(٧) ـــ: قل هى - الدار المصرية اللبنانية - ط١ - ٢٠٠٠م.
(٨) أمجد ريان: الخضراء - دار آتون - القاهرة - ١٩٧٣م.
(٩) ـــ: أيها الطفل الجميل اضرب - دار الغد للنشر والدعاية والإعلان - القاهرة - ١٩٩٠م.
(١٠) ـــ: أوقع في الزغب الأبيض - دار شعر - القاهرة - ١٩٩١م.
(١١) ـــ: أمس كائنا - دار شعر - القاهرة - ١٩٩١م.
(١٢) ـــ: مرآة للآهة - دار شعر - القاهرة - ١٩٩١م.
(١٣) إيمان مرسال: ممر معتم يصلح لتعلم الرقص - دار شرقيات - ١٩٩٥م.
(١٤) جرجس شكرى: بلا مقابل أسقط تحت حذائي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦.
(١٥) ـــ: رجل طيب يكلم نفسه - دار شرقيات - القاهرة - ١٩٩٨م.
(١٦) ـــ: ضرورة الكلب فى المسرحية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ٢٠٠٠.
(١٧) جمال القصاص: خصام الوردة - دار الفصحى - القاهرة - ١٩٨٣.
(١٨) ـــ: شمس الرخام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١.
(١٩) ـــ: ما من غيمة تشغل البئر - دار النهر - القاهرة - ١٩٩٥.
(٢٠) ـــ: السحابة التى فى المرآة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٨.
(٢١) حسن طلب: سيرة البنفسج - كاف نون للصحافة وللنشر - القاهرة - ١٩٨٨.
(٢٢) ـــ: زمان الزبرجد - كتاب الغد - القاهرة - ١٩٨٩.
(٢٣) ـــ: آية جيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢.
(٢٤) ـــ: لا نيل إلا النيل - شرقيات - القاهرة - ١٩٩٣م.
(٢٥) حلمى سالم: فقه اللذة - شرقيات - القاهرة - ط١ - ١٩٩٣م.
(٢٦) ـــ: سراب التريكو - شرقيات - القاهرة - ط١ - ١٩٩٥.
(٢٧) ـــ: الواحد الواحدة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧م.
(٢٨) رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية - الهيئة العامة للكتاب - ط١ - ١٩٩٣م.
(٢٩) ـــ: إلى النهار الماضى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٩٨م.
(٣٠) رضا العربى : هذيان لايليق بمجنون - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦م.
(٣١) ـــ: إنهم ماتو يا إلهى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٠م.
(٣٢) سمير درويش: الزجاج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٩٩م.
(٣٣) شريف رزق : عزلة الأنقاض - طبعة خاصة - ١٩٩٤.
(٣٤) ـــ: لاتطفئ العتمة - طبعة خاصة - ١٩٩٦.
(٣٥) ـــ: مجرة النهاية - طبعة خاصة - ١٩٩٩.
(٣٦) ـــ: الجثة الأولى - هيئة قصور الثقافة - المنوفية - ٢٠٠١م.
(٣٧) عبد الحكم العلامى: حال من الورد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩.
(٣٨) ـــ: لا وقت يبقى - بدايات القرن - القاهرة - ١٩٩٨.
(٣٩) عبد الناصر هلال : الخروج واشتعال السوسنة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٩.
(٤٠) ـــ: امرأة يروق لها البحر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٠م.
(٤١) ـــ: كلما مرت على دمى ارتبكت - الهيئة العامة لقصور الثقافة.
(٤٢) علاء خالد: وتهب طقس الجسد إلى الرمز - كراسات - أنوبيس - القاهرة ١٩٩١.
(٤٣) علاء عبد الهادى: حليب الرماد - مركز إعلام الوطن العربى صاعد - القاهرة - ١٩٩٤م.
(٤٤) ـــ: أسفار من نبوءة الموت المخبأ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦.
(٤٥) ـــ: سيرة الماء - مركز الحضارة العربية - القاهرة - ط١ - ١٩٩٨.
(٤٦) ـــ: الرغام أوراد عاهرة تصطفينى - مركز الحضارة العربية - ٢٠٠٠م.
(٤٧) عماد أبو صالح: عجوز تؤلمه الضحكات - دار الفضيلة - القاهرة - ١٩٩٧م.
(٤٨) ـــ: قبور واسعة - دار الفضيلة - القاهرة - ١٩٩٩م.
(٤٩) ـــ أمور منتهية أصلا - دار الفضيلة - ١٩٩٥.
(٥٠) فتحى عبد الله : سعادة متأخرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٨م.
(٥١) ـــ: موسيقيون لأدوار صغيرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٠م.
(٥٢) فريد أبو سعدة : ذاكرة الوعل - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧م.
(٥٣) ـــ: معلقة بشص - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٨.
(٥٤) ـــ: طائر الكحول - دار قباء - القاهرة - ١٩٩٨م.
(٥٥) كريم عبد السلام: بين رجفة وأخرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦م.

(٥٦) ـــ: فتاة وصبي في المدافن ـ دار الجديد ـ بيروت ـ ١٩٩٩م.
(٥٧) مؤمن أحمد: مسافة الحلم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩١م.
(٥٨) ـــ: ملكوت الماء ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٧م.
(٥٩) محمد سليمان : سليمان الملك ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٠م.
(٦٠) ـــ: بالأصابع التى كالمشط ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٧.
(٦١) محمد عيد إبراهيم: على تراب المحنة ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٥م.
(٦٢) محمود قرني: حمامات الإنشاد ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٦م.
(٦٣) ـــ: هواء الشجر العام ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٨م.
(٦٤) محمود نسيم: كتابة الظل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٤م.
(٦٥) مفرح كريم : تنويعات على تاء التأنيث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٢٠٠٠م.
(٦٦) منى عبد العظيم: على بعد حافة من جسد ـ سشات ـ ط١ ـ ١٩٩٦م.
(٦٧) وليد منير: والنيل أخضر فى العيون ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥م.
(١٠) انظر: د. محمد نجيب التلاوى ـ القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨م ـ ص ٢٧٧ ـ ٣٦٥.
(١١) أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح ـ ترجمة: عبد الرحمن بوعلى ـ مجلة نوافذ ـ النادى الأدبى الثقافي ـ جدة ـ عدد٦ ـ ١٤١٩هـ ـ ص٩٠.
(١٢) السابق ـ ص٨٥.
(١٣) فولفانج ايزر : فعل القراءة ـ مرجع سابق ـ ص٢٠.
(١٤) أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح ـ مرجع سابق ـ ص١١٣.
(١٥) علاء عبد الهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية ـ مجلة أبواب ـ دار الساقى ـ بيروت ـ عدد ٢٦ ـ ٢٠٠٠م ـ ص١٩٠.

المسرح الأمريكي عن حرب فيتنام
بين التجاهل والتهميش

شعبان مكاوى

قد تتعرض أعمال فنية وأدبية للإهمال أو التهميش المُتعمَّد لما تتناوله من موضوعات تثير الإشكاليات السياسية والثقافية، كما حدث مع أعمال بريخت. وقد تتعرض أعمال أخرى لنفس المصير نفسه بسبب اقتحام كتّابها مناطق التابوهات الثقافية، اجتماعية كانت أو دينية. وقد يصل الأمر إلى مصادرتها، كما حدث مع نصوص أدبية مثل **عشيق الليدى تشاترلي** للروائي الإنجليزي لورانس في بدايات القرن العشرين و**أولاد حارتنا** للروائي المصري نجيب محفوظ في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن نفسه.

وقد تعرض المسرح الأمريكي الذي يتناول حرب فيتنام (١٩٦٣-١٩٧٥)، سواء المسرحيات التي كتبت وعرضت في أثناء الحرب، أو تلك التي ظهرت بعد انتهائها، لشيء من هذا القبيل؛ إذ لم تحتف الثقافة الأمريكية، على مستوى المؤسسات أو الجماهير، بهذا المسرح بل إنه حتى على مستوى الدراسة الأكاديمية الجادة، لم يبدأ الدارسون والباحثون في الاهتمام به سوى في السنوات الأخيرة. بيد أن هذا التهميش والإهمال المتعمدين لم يأتيا لتدن في المستوى الأدبي والفني لهذه المسرحيات، وإنما أتيا لأن هذا المسرح، بصفة عامة وبدرجات متفاوتة، يقوم بتعرية الجوانب القبيحة في الثقافة الأمريكية، كما أنه يفضح الأساطير المؤسسة لهذه الثقافة، ويكشف كيف تتكئ، في توسعاتها وفرض نفسها على الآخر، على هذه الأساطير. ومن هنا كان ازورار الثقافة الأمريكية ومؤسساتها المختلفة عن هذا المسرح الذي يعرض بها - من خلال الفن - بوصفها ثقافة للعنف والحرب وفرض الذات على الآخرين.

الأساطير المؤسسة:

من بين أهم الأساطير التي تتأسس عليها الثقافة الأمريكية، ولاسيما في تدخلاتها ومغامراتها الإمبريالية، أسطورتان مهمتان هما "المصير الواضح" Manifest Destiny و"مدينة فوق التل" City Upon the Hill، وتكمل كل منهما الأخرى، حتى إذا ما توافرت القوة، تجلت الأسطورتان في تغذية الأفكار ومن ثم الأفعال. ومن هنا تعتبر حرب فيتنام إحدى تجليات هاتين الأسطورتين. بيد أن القوة المتمثلة في التكنولوجيا العسكرية المتقدمة قد وفرت للأسطورتين مناخا مواتيا لذلك التجلي.

أما الأسطورة الأولى، فقد كان جون ل. أوسوليفان O'Sullivan أول من صك عبارة "المصير الواضح" Manifest Destiny في عام ١٨٤٥. وهي، كما يشي اسمها، توحي بأن الولايات المتحدة (أو العالم الجديد) لم يكن لديها اختيار، أي أن قيادة العالم نحو المدنية والفضيلة هو قدرها الذي ليس بمقدورها أن تفر منه. ويرى تشارلز ل. سانفورد أن مقدمات هذه الأسطورة كانت فاعلة حتى من قبل صك الاسم، وذلك في أثناء الحقبة الكولونيالية المبكرة، ومرورا بفترة التوسعات باتجاه الغرب على حساب أراضي الهنود الحمر وثقافتهم. إن هذه الأسطورة تكاد تشكل طبيعة ثانية للولايات المتحدة، وتتمثل في أن تقوم الولايات المتحدة بدور المسيح السياسي الذي جاء لإنقاذ العالم. يقول سانفورد: إن هذه المقدمات تشكلت من اقتناع عميق بأن المستعمرين البيض هم أناس اختارتهم السماء كي يحتلوا العالم الجديد ويقوموا بمهمة خاصة، هي نشر "النور الجديد" للإنجيل في أرجاء العالم كافة، وإن "البرابرة" أو "الأعداء" الذين يقاومون تلك المهمة يتوجب قتلهم لأنهم مخلوقات إبليسية. ويقول سانفورد ان هذه الأسطورة قد حددت باختصار إرادة الله ومجرى التاريخ ومصير شعب مختار يملك أفراده بشرة بيضاء وعيونا زرقاء[١]. وفي أدبيات أسطورة "المصير الواضح"، ينظر إلى الهنود الحمر، الضحايا الأوائل، بوصفهم مخلوقات أدنى وبرابرة يتوجب عليهم أن يخلوا الطريق أمام الجنس الأسمى كي يقودهم نحو

طريق "النور الجديد". ومن هنا، حيث العنصرية الواضحة في ثنايا تلك الأسطورة، تكونت الأرضية الخصبة لأيديولوجيا الإمبريالية الأمريكية.

لكي نفهم الحرب الفيتنامية، يتوجب علينا توضيح المزاعم التي نزعمها عن بلادنا، تلك المزاعم التي شكلتها القيم والتصورات الذاتية المترسخة فينا، ونأخذها مأخذ البديهيات التي لا تكاد تحتاج إلى مناقشة. إن هذه المزاعم تسكن تحت جلودنا وليس في عقولنا، كما أنها تقوى استكبارنا بوطننا وبوطنيتنا. إنها مزاعم نتنفسها في شبابنا، وتعززها المدارس والثقافة الشعبية وذلك الإحساس بالرضا الذي تمنحنا إياه على مدار حياتنا. إن الأفكار والسلوكيات والمواقف التي تأتي من هذه المزاعم تساهم في تكوين الطريقة التي نرى بها أنفسنا والعالم من حولنا. إنها ـ هذه المزاعم ـ الأساطير الأمريكية القديمة التي تشكل أساس القومية الأمريكية[٢].

أما الأسطورة الثانية، والتي ساهمت بدرجة ملحوظة في تشكيل الأسطورة التي تعرضنا لها منذ قليل، فهي أسطورة "مدينة فوق التل" التي يعود أصلها إلى منتصف القرن السابع عشر، عندما أخبر جون ونثروب Winthrop مجموعة المتطهرين الذين كان يقودهم إلى العالم الجديد بأنهم في رحلة لم يباركها الرب فحسب، بل إنه أيضا يشارك فيها. قال ونثروب: "سوف نجد أن رب إسرائيل بيننا، عندما يصير بمقدور عشرة منا أن يقاوموا ألفا من أعدائنا... لابد أن نضع في اعتبارنا أننا سنكون كمدينة فوق تل، تتطلع إليها عيون الناس جميعا."[٣] وبمرور السنوات، ووفقا لهذه الأسطورة، فان أمريكا مثال أخلاقي لبقية العالم. ولأن هذه مشيئة الرب، وفق كلام ونثروب، فان الولايات المتحدة مخولة، من ثم، في قيادة العالم أخلاقيا، وفي أن تلعب دور "الناصح" و"المعلم" فيما يخص شئون العالم. ووفقا للأسطورة وظلالها، فان العارضين والمعادين للإدارة الأمريكية، لا يصيرون أعداء للحرية والفضيلة فحسب وإنما يصيرون كذلك أعداء للرب.

وليس من قبيل المبالغة القول بأن هاتين الأسطورتين، ونتيجة لظلالهما العنصرية ودوافعهما الإمبريالية، قد ساهمتا بدرجة كبيرة في تكوين الصورة النمطية المزيفة التي تقسم العالم إلى طيبين Good Guys وأشرار Bad Guys. بل إن هذه الصورة كانت "عاملا أساسيا في الحرب الباردة بصفة عامة وحرب فيتنام بصفة خاصة"[٤]. وربما يكون مدهشا بالنسبة للكثيرين أن كاتبا عظيما بحجم هيرمان ميلفل كتب يوما:

نحن الأمريكيين متفردون وشعب مختار. إننا إسرائيل زماننا؛ نحمل سفينة حريات العالم... لكم تشككنا في نظرتنا إلى أنفسنا! ويا لطول ما ساورنا سؤال عما إذا كان المسيح السياسي قد جاء! ولكني الآن أقول إنه قد جاء متمثلا فينا ولا يبقى سوى أن نعلن خبر مجيئه[٥].

الجنود يكتبون الحرب:

ومثلما كانت حرب فيتنام هي الحرب التي خاضها الشباب الأمريكي الذي لم يكن على دراية بالأساطير التي تتأسس عليها سياسة بلاده الخارجية، كانت أيضا "مسرحا" للجيل نفسه، خاصة بعد العودة من فيتنام، لكشف وتعرية الأوهام التي تقوم عليها الثقافة الأمريكية. نعم، كان على هذه التجربة أن تنتظر كتابها المسرحيين والروائيين والشعراء حتى يعودوا من الحرب كي يكتبوها بعد أن التزم المسرح التقليدي ومؤسساته وأسماؤه الكبيرة (آرثر ميلر، تينيسي ويليامز وإدوارد ألبي) الصمت تجاه التجربة. لقد كان واضحا أن حرب فيتنام لم تكن حرب الأجيال القديمة، بل كانت حرب جيل الستينيات والسبعينيات الذين جندوا فيها. في عام ١٩٦٨، عرضت مسرحية آرثر ميلر الثمن، فعلق عليها الناقد المسرحي المخضرم روبرت بروستين قائلا إن ميلر يبدو في هذه المسرحية قديما غير مجدد وليس مرد هذا إلى عدم مواكبته لتكنيكات الكتابة المسرحية، ولكن لأن "همومه منعزلة انعزالا يبعث على الفضول عن العالم الذي نعيش فيه. فالأمة تعمها فوضى عارمة، وتخوض في مستنقع كبير، تمزقها المظاهرات وتغلى من العنف. إن تورطنا المشين في فيتنام يندى جبين أعداد كبيرة منا لكوننا أمريكيين ... في الوقت الذي لا يزال فيه آرثر ميلر، أكثر كتابنا المسرحيين شهرة وموهبة، يكتب ميلودرامات سوسيو ـ سيكولوجية عن مسئولية الأسرة."[٦] ثم يتهم بروستين ميلر في المقالة نفسها بأنه يكتب عن أشياء تبدو ذات مغزى بحيث

يجد فيها أيُّ جمهور نفسه، ويعلق قائلاً: "إن لهذه اللعبة اسمًا وهو الهروبية."(٧) كانت تجربة حرب فيتنام في حاجة إلى ذائقة جديدة مختلفة، فأفرزت التجربة، بل صنعت، كتّابها الذين استطاعوا أن يعبروا عنها بطريقة صادقة، وجاءت مسرحياتهم مرآةً تعكس الجذور العنصرية والإمبريالية والتسلطية للثقافة الأمريكية. وكانت النتيجة أن الثقافة التي أفرزت تلك الحرب وأفرزت مَنْ حاربوا فيها ثم عادوا وندَّدوا بها وبالأساطير التي أخرجتها هي نفس الثقافة التي تنكرت لهذا الإنتاج الثقافي المتمرد الصادق. ومن بين أشهر الأصوات المسرحية التي نقلت، أو أعادت تركيب تجربة فيتنام في سياق جديد: ديفيد ريْب (١٩٤٠-)، وميجان تيري (١٩٣٢-) وباربرا جارسون (١٩٤٢-) وآرثر كوبيت (١٩٣٧-)، وأملين جراي (١٩٤٦-)، وإميلي مان (١٩٥٢-).

ديفيد ريْب كاتب حرب فيتنام المسرحي:

كتب ديفيد ريْب ثلاث مسرحيات، عَدَّها بعض النقاد ثلاثية مسرحية ببرغم أن ما يربط بينها هو موضوع الحرب لا أكثر. وتدور المسرحية الأولى **التدريب الأساسي لبافلو هامل** (١٩٧٠) داخل عقل الجندي الساذج المذهول دائمًا بافلو هامل. انه شاب قوي البنيان، ساذج إلى درجة البراءة، لا يعرف له أبًا محددًا، يذهب إلى فيتنام متطوعًا إذ يصدق أي كلام يصل أذنيه. يتيه فرحًا بالزي العسكري، لكنه لا يجيد فهم الأشياء من حوله. إنه - بحسبانه كرمز للشباب الأمريكي والمجتمع الأمريكي على نحو من الأنحاء - خليطٌ غريب من الخصال التي لا انسجام بينها؛ إذ تجتمع فيه البراءة والحيرة والصدق واللصوصية والعفوية والجرأة والاختلال العقلي في آن. ان العدو الأساسي بالنسبة لبافلو هامل وأمثاله، على حد تصوير ريْبْ، ليس هو الجندي الفيتنامي ولكنه الثقافة الأمريكية نفسها التي أخرجته إلى الوجود وأرسلته في تلك المهمة في فيتنام. ومن هنا نجد أن هامل في حاجة إلى "تدريب أساسي" من أجل الحياة بصفة عامة وليس من أجل الحرب ومن ثم الانتحار. ومن هنا أيضًا كان هامل مرآة تحمل الخصال نفسها.

وفي مسرحيته الثانية **عِصي وعظام** (١٩٧٢)، وهي أنضج المسرحيات الثلاث فنيًا، يصور رْيب حياة أسرة أمريكية متوسطة تربت على ما يبثه جهاز التلفزيون. إنها أسرة مستنيمة إلى وضعها ولا تأبه لما يدور حولها. غير أن ريْب يقلب حياة هذه الأسرة عندما يعود الابن ديفيد من الحرب وقد فقد بصره. فمنذ اللحظة التي يعود فيها ديفيد إلى البيت، يشعر بأن المكان غريب عليه ويحاول، وسط ارتطامه بالأشياء، أن يغادر البيت. تطمئن الأم إلى أن ابنها سوف يكون على ما يرام بمجرد أن يزورهم القس دونالد صديق العائلة الذي سيضربه ديفيد ضربًا مبرحًا في أثناء لقائه، ويطرده من البيت. يعود ديفيد كالكابوس الذي لن تعرف الأسرة كيف تستعيد حياتها "التليفزيونية" السعيدة في وجوده الدائم. يحاول ديفيد أن يشرح لأبويه وأخيه الذي يتصف بالأنانية الشديدة كيف كانت الحرب، لكنهم لا يُبدون اهتمامًا ويضجرون سريعًا مما يقول.

لقد خرج ديفيد من ثقافته. ومنذ وصوله، تعطَّل جهاز التلفزيون وكأنهما كليهما لا يجب أن يكونا معًا في مكان واحد. ويشعر ديفيد بالذنب تجاه الفتاة الفيتنامية "زانج" التي أحبها ولكنه لم يصطحبها معه إلى وطنه كما وعدها، ويزوره طيفها كل ليلة، الأمر الذي يوحي بأنه لم يبرأ من أمراض ثقافته، وأن "الأصوات القديمة" - على حد قوله - لا تزال تطن بداخله. يتحدث ديفيد من ناحية وأسرته من ناحية أخرى لغتين مختلفتين، بحيث تحمل كل لغة وعي صاحبها. ويصل الحوار/الصدام بين الجانبين درجة النهاية، عندما تقرر الأسرة التخلص منه بأن يزينوا له أن يضع نهاية لحياته التعسة في سبيل أن تعود الأسرة إلى سابق عهدها، ويعاود التلفزيون بثه من جديد! تتلقى الأسرة خبر حبه للفتاة الفيتنامية "زانج" كالصدمة، ويبدون اندهاشهم الشديد من فكرة زواجه منها، وتتجلى عنصرية الثقافة الأمريكية وقيمها في النظرة إلى الآخر في جزء من الحوار الذي يدور بين ديفيد وأبويه، حيث توضح المسرحية كيف تكون الأسرة إحدى المؤسسات المروِّجة لعنصرية الثقافة الأمريكية، بل ومسئولة عن وجود ابنها في فيتنام. يقول الأب: "عاهرات من الجنس الأصفر ... إنها واحدة من العاهرات الصفراوات كنت تتسلى بها"! فتقول الأم: "هذا صحيح. لقد كنت وحيدًا وبعيدًا عن الوطن للمرة الأولى في حياتك، ولم يكن هناك فتيات بيضاوات!". فيرد ديفيد في لغة شديدة الاختلاف: "إنها لون الأرض. إن لونهم كلون الأرض! وماذا يعني اللون الأبيض غير الشتاء والموت؟" (المسرحية: ١١٥). غير أن أمه توضح منطقها:

ديفيد! فكّر في وجوههم ... إنها تبعث على السخرية.. لم يُقصد بالوجه البشري أن يكون كذلك. تعرف أن الأنف لابد أن يكون صغيرا، والشفاه التي لا تكون صغيرة ليست سوى شئ قبيح... إننا نحن الذين نختفي... إنهم يعودون بنا إلى الوراء، ويحطون من شأننا لو صار أطفالنا أطفالا لهم، وهذا ليس خليطا من الدماء، إنه السرقة بعينها! (المسرحية: ١٦٤).

إن الحقيقة الجديدة التي تتمثل في قصة الحب بين ديفيد والفتاة الفيتنامية "زانج" تُهزم في نهاية المسرحية بالانتحار العبثي الذي يتخذ شكل الطقس لديفيد وقيام الأب بخنق طيف الفتاة. ثم يدور التلفزيون في بيت الأسرة من جديد، وتعود إليها السعادة التي غابت في حضور العائد "الغريب".

زلة لسان تصنع مسرحية:

أما مسرحية **ماكبيرد** MacBird (١٩٦٧)، التي كتبتها باربرا جارسون ولقيت نجاحًا كبيرًا عند عرضها فإنها، من بواكير ردود الفعل المسرحية ضد الحرب في فيتنام، كما أنها تمثل تجربة فريدة في تاريخ المسرح الأمريكي بصفة عامة ومسرح حرب فيتنام بصفة خاصة. كانت جارسون في الخامسة والعشرين من عمرها عندما كتبت هذا النص الذي جاءت فكرته من حكاية طريفة. ففي أثناء إحدى المظاهرات التي كان الطلاب ينظمونها احتجاجًا على الحرب، أشارت جارسون إلى زوجة الرئيس الأمريكي ليدي بيرد جونسون Lady Bird، في زلة لسان، على أنها ليدي ماكبيرد Lady Macbird، الأمر الذي ذكرها بليدي ماكبث Lady Macbeth في النص الشكسبيري الشهير. وبعد أقل من عام، ظهرت جارسون في مظاهرة أخرى وهي تتأبط نصها MacBird الذي يُعَدّ محاكاة ساخرة لمسرحية **ماكبث**، حيث يسخر نصها الجديد من الرئيس جونسون وزوجته بوصفهما ماكبث وزوجته ليدي ماكبث. كما أن النص يشير في وضوح إلى أن الرئيس جونسون، الذي أدّى الحظ دورًا في تبوئه منصب الرئيس، هو المخطط لاغتيال كينيدي. ويوظف النص الساخر جو المؤامرة والخيانة الذي يسود النص الشكسبيري، علاوة على أن جارسون قامت بتطعيم نصها بمعارضات أخرى ساخرة لمقطوعات من مسرحيات شكسبيرية أخرى مثل **هاملت** و **يوليوس قيصر**، بحيث يهيمن جو الخيانة الذي يسود نصوص شكسبير الثلاثة النص الساخر. وببرغم أن كلمة فيتنام ترد في **ماكبيرد** عدة مرات، فان المسرحية ذاتها ليست معنية بشكل مباشر بالحرب في فيتنام بقدر ما هي مشغولة بفضح الإدارة الأمريكية وطرقها الملتوية والتآمرية في إدارة شئون البلاد. إن النص الساخر لا يستثنى شخصية سياسية في الإدارة الأمريكية إبان تلك الفترة من السخرية المرة.

يظهر ماكبيرد على خشبة المسرح مرتديًا قبعته التيكساسية الشهيرة، ومشرعًا سيفًا وهميًا على شكل لعبة أطفال ويطلب من الجمهور التخلي عن "الافتراضات السخيفة" التي تربط بين شخصيات المسرحية وأية شخصيات في الحياة اليومية. وتظهر النبرة الساخرة للمسرحية في "البرولوج" الذي تحدث فيه ماكبيرد، حيث إن اللغة التي تستخدمها جارسون ليست لغة الشعر الشكسبيرية المشحونة بالصور وظلال المعاني، ولكنها لغة تنطق باللكنة الأمريكية الشهيرة ومفرداتها شديدة العمومية. إن الشخصيات في صورتها الجديدة ولغتها التي تطفح بالفجاجة تحض الجمهور على ازدرائها والسخرية منها. والساحرات الثلاث الشهيرات اللائـى يلتقين ماكبث في نص شكسبير، يمثلهن ثلاث شخصيات بشرية يمثل كل منها أحد أصوات الغضب على الحكومة الأمريكية. فإحدى الشخصيات عامل يساري عجوز، والثانية مسلم أسود، والثالثة أحد الطلاب المتظاهرين ضد الحرب في فيتنام، ويقوم الثلاثة بلقاء ماكبيرد ويزينون له ارتكاب الحماقات التي تودي به في النهاية.

تقول نورا أولتر: في كتابها المهم **مسرح فيتنام الاحتجاجي: الحرب التلفزيونية على خشبة المسرح** (١٩٩٦) إن شخصية ماكبيرد تبعث على الأسى. إنها نتاج بلا عقل، إذ يظهر ماكبيرد (جونسون) وهو لا يملك سوى لكنته الجنوبية وعقلية رعاة البقر، ويدافع عن أيديولوجيا مؤداها أن القوة هي الحق[8]. وتنتهي المسرحية، لا كما ينتهي النص الشكسبيري الذي تعود فيه الأمور إلى وضعها الطبيعي بعد مقتل ماكبث، وإنما عندما يواجه روبرت (المقابل لشخصية ماكدوف) ماكبيرد، يموت الأخير بالسكتة القلبية نتيجة لخوفه الشديد. أما روبرت، المخلص

المنتظر، فإنه يحمل الراية نفسها التي كان ماكبيرد يحملها ويعلن أنه ماض على نفس طريق سلفه! وبهذا تنتهي المسرحية مؤكدةً أن روبرت لا يختلف في شئ عن ماكبيرد وأن الحرب في فيتلاند (فيتنام) مستمرة. ويتأكد عن طريق هذا النص الساخر أن القضية الأساسية ليست في الأفراد الذين يحكمون بقدر ما هي كامنة في روافد الثقافة التي تغذي فيهم أنهم منوط بهم حماية العالم وتمدينه.

وعلى الرغم من أن باربرا جارسون ليست كاتبة مسرح محترفة، فقد أثارت المسرحية عند عرضها زوابع كبيرة، لكنها للأسف لم تكن لها علاقة بـ"المسرحية" وإنما بما توحي به وتُصرح؛ أي أن معايير السهام التي انطلقت إلى كاتبة النص وإلى العرض لم تكن معنية بمدى "فنية" النص أو العرض، بقدر ما كان يؤرقها أن المسرحية تقول بأن جونسون هو الذي دبَّر قتل جون كنيدى، وهذا مما لا يُسكت عليه! تقول باربرا جارسون: "مسرحيتي **ماكبيرد** هي وسيلتي الشخصية التي أحتج بها على المناخ السياسي غير الأخلاقي الذي أشعل الحرب في فيتنام. إنني لأعرف أن كثيرين في الحكومة الأمريكية يعارضون الحرب في فيتنام لكنهم لا يفكرون في الاستقالة."[٩]

انزعجت "النيويوركر" المحافظة انزعاجًا شديدًا من العرض ومن تلميحه إلى تورط جونسون في قتل جون كينيدي، وجاء كل ما كتبه المحرر الفني ردًا على هذه النقطة. ولم يدخر المحرر وسعًا في أن يصب غضبه على المسرحية وكاتبتها، ووصم المسرحية بالضعف الشديد وبأنها "مليئة بأكلاشيهات اليسارية التي أصابتنا على مدار الخمسة والثلاثين عامًا الماضية تقريبًا... إن المسرحية تحوى قسوة وفجاجة لا توصفان... وليست الفجاجة في السطور الرخيصة التي كتبت، برغم كثرتها في المسرحية، ولكنها فجاجة الأفكار التي يحويها النص نفسه[١٠]." ووصفت مجلة "التايم" العرض بأنه نباحُ كلبٍ أجرب لا يفضي إلى أي عض، وأنها لا تعدو أن تكون عرضًا ذات صبغة طلابية ساذجة[١١]. وأبدى توم بريدو محرر "لايف" دهشته من وصف "البارتيزان ريفيو" للعرض بأنه "صار قضية ثقافية وسياسية تجذب اهتمام الرأي العام"، وقال: "لو كان الأمر كذلك، فان هذا يعني أن مثقفي أمريكا قد فقدوا صوابهم."[١٢] والغريب في أمر هذا العرض أن جُل الذين تعرضوا له على مستوى النقد لم يذكروا كلمة واحدة عن الحرب في فيتنام، وأصبح العرض، كما وصفه ريتشارد جيلمان محرر "النيويورك تايمز"، كالفيل في الأمثولة الشهيرة الذي لمسه جماعة من العميان وراح كل منهم يصف ما لمسه. فجاءت الأوصاف شديدة الاختلاف وتفتقر إلى الدقة[١٣].

أما روبرت بروستين، أحد القلائل الذين أنصفوا هذه المسرحية، فإنه يرى أن أصحاب الأفق الضيق فقط هم الذين يرون في المسرحية مجرد اتهام جونسون بقتل جون كينيدي لأن هدف الكاتبة ليس كذلك بقدر ما هو رغبة في فضح شهوة القوة والسلطة لدى أفراد الحكومة الأمريكية.[١٤] وقال ستانلي كوفمان: "إن أهمية المسرحية تقع خارج المسرح والأدب، إذ إنها تمثل ظاهرة اجتماعية شديدة الدلالة... إنها صرخة تمثل عدم الثقة في حكومتنا الحالية."[١٥] ولا تزال المسرحية، برغم ارتباطها بزمن ما، تمثل إحدى أيقونات الثقافة المضادة التي عصفت بالمجتمع الأمريكي في الستينيات ولعبت دورًا كبيرًا في إعادة تشكيله أو خلخلته على أقل التقديرات.

إبادة الهنود الحمر ظاهرة تتكرر:

هناك أيضًا مسرحية **الهنود الحمر** (١٩٦٨) ذات المستوى الفني المركب، والتي اكتسبت قيمة درامية عالية ودائمة لحرص كاتبها آرثر كوبيت على البعد عن المباشرة والتحريض الزاعق. تحكي المسرحية، دون أي ذكر لكلمة فيتنام، جانبًا مما فعله الرجل الأبيض بالهنود الحمر، في إشارة دالة وواضحة على ما تفعله الحكومة الأمريكية في حربها في فيتنام، وعلى أن الفيتناميين ليسوا سوى الهنود الحمر الجدد. إن الشعارات التي أعلنتها الحكومة الأمريكية في أدبيات سياستها الخارجية بشأن حربها في فيتنام لهي صدى مباشر لتلك التي رفعتها الحكومات الأمريكية المتعاقبة في مواجهة الهنود الحمر، وهي الشعارات ذات الكلمات شديدة النبل والمبطنة بكل ما هو استعماري وعنصري. قرأ آرثر كوبيت مقالة كتبها ويست مورلاند أحد الجنرالات

الأمريكيين في فيتنام وجاء فيها "قلوبنا مع الأبرياء من الضحايا" معلقًا على القتل العشوائي للمدنيين الفيتناميين. يتذكر كوبيت كيف أمسك بفكرة مسرحيته قائلاً:

فكرت قائلاً لنفسي: "لا! قلوبنا ليست مع الأبرياء لأن، هناك شيئا ما خطأ." لم أر أن فيتنام هي المشكلة الحقيقية، وإنما المشكلة تكمن في أعراض مرضية تعود إلى الماضي... ثم فجأة توصلت إلى أن المشكلة هي قصة الرجل الأبيض والهنود الحمر التي هي جزء من صراع حاربنا فيه، على مدار تاريخنا، شعبًا ننظر إليه بوصفه أدنى منا روحيًا وأخلاقيًا واقتصاديا وفكريًا، وفرضنا أنفسنا عليه، ثم قدمنا تبريرًا أخلاقيًا لأفعالنا تمشيًا مع إحساس ديني يهدف إلى الصالح الأخلاقي العام. [١٦]

عرضت فرقة شكسبير الملكية المسرحية في لندن عام كتابتها (١٩٦٨)، ثم عُرضت بعد ذلك في واشنطن دي سي حتى وصلت بنجاحها إلى برودواى. غير أن فكرة المسرحية الأساسية، وهي كشف وتعرية الجذور الاستعمارية والعنصرية لأسطورتي المصير الواضح Manifest Destiny ومدينة فوق التل City upon the Hill اللتين تقوم عليهما الثقافة الأمريكية، قد فاتت على مشاهدي العرض وناقديه. لقد كانت الفكرة الأساسية، التي عُرضت من خلال استعراض ما فعله الرجل الأبيض بالهنود الحمر من إبادة وتجويع ومصادرة لأراضيهم، بعيدة عن عقول مشاهدي العرض وناقديه؛ كما أنهم، للأسف، لم يكونوا مستعدين لفهم الفكرة ناهيك عن تقبلها.

كتب كوبيت مسرحية **الهنود الحمر** في عدة لوحات بريختية لا ترتبط بتسلسل زمني وتتناول، من خلال الحكايات التي كان بافالو بيل كودي Buffalo Bill Cody يقدمها في عروضه عن الغرب الأمريكي ومغامراته التوسعية في مواجهة الهنود الحمر، اللقاء الأخير الذي رتبه بافالو بيل نفسه بين اللجنة الرئاسية وبين زعيم الهنود الحمر سيتنج بُل (الثور الجالس) للبحث في شئون الهنود الحمر وتحسين أحوالهم، وهو اللقاء الذي ينتهي بالفشل وبمقتل سيتنج بُل.

أما شخصية بافالو بيل، فهي شخصية تاريخية تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حيث كان يقدم عروضه الغربية التي تتناول أمجاد أبطال التوسعات الأمريكية في اتجاه الغرب، وكان بيل ذا نفوذ كبير، ويمثل الرجل الأبيض الذي يحاول أن يوفق بين صداقته للهنود الحمر وبين ما ترتكبه الحكومة الأمريكية من إبادة ضدهم، ومن هنا كان بيل، كما تصوره المسرحية، هو صديق الهنود الحمر الذي خانهم وسهّل من إبادتهم وضياع حقوقهم لصالح الرجل الأبيض. من المهم أن نعرف ما تمثله شخصية بافالو بيل، ذلك الرجل الذي كان يقتل البافالو (الجاموس) الهندي ويبيعه لعمال السكك الحديدية التي تتوغل في اتجاه الغرب، وهو أيضًا الرجل الذي كان يزعم أنه كان صديقًا للهنود الحمر الذين كانوا يصدقون ما يقول! وفي إحدى طبعات النص المسرحي، يقتبس الناقد المسرحي، في مقدمته لهذه الطبعة، بعض كلمات تاريخية شديدة الدلالة لبافالو بيل تعود إلى عام ١٩٠٤. يقول بيل مُصدرًا أحد عروضه عن مغامرات رعاة البقر: " الرصاصة هي رائدة الحضارة، لأنها تسير جنبًا إلى جنب مع الفأس التي تزرع الغابات والكتاب المقدس وكتب المدرسة. وبرغم قسوة مهمة الرصاصة، على نحو من الأنحاء، فإنها كانت رحيمة عطوفة على نحو آخر، ذلك أن أمريكا، بدون البندقية، ما كان لها أن تكون بلدًا حرًا قويًا." [١٧] وفي إحدى الأمسيات الشعرية في عام ١٩٦٧، قال الشاعر الأمريكي روبرت بلاى Bly، وكأنه يشرح مسرحية كوبيتْ: "أعتقد أن حرب فيتنام وثيقة الصلة بقتلنا للهنود الحمر. إن الفيتناميين هم هنودنا الحمر، وليست لدينا رغبة في إنهاء الحرب، لأننا لا نريد أن نقلع عن قتل الهنود الحمر، ولاسيما أن هنودنا الحمر قد نفدوا بذهابهم إلى المحميات." [١٨]

ومن ثم، فإن الجمهور، من خلال مسرحية **الهنود الحمر**، يستطيع أن يدرك إلى أي مدى كانت أساطير الغرب الأمريكي ملفقة، وإلى أي مدى بُني المجد الأمريكي على إذلال الآخر واستلابه وإبادته، كما يستطيع أن يربط بين الحاضر والماضي فيعرف أن ما حدث من قبل للهنود الحمر هو الذي كان يحدث في فيتنام. إن كوبيتْ، بمسرحته عملية خلق أو بناء أساطير الغرب الأمريكي، يحاول أن يقوم بتفكيك أسطورة بافالو بيل لكي يكشف عن جوانبها المظلمة والدموية، ويوضح مدى الزيف والوهم اللذين قامت عليهما صناعة الأساطير الأمريكية بشكل عام.

عندما عرضت الهنود الحمر في لندن (١٩٦٨)، وصف الناقد البريطاني مارتن ايسلنْ فكرة المسرحية الأساسية بأنها ذكية ورائعة. وكان إيسلن أول من وضع يده على هدف كوبيتْ من كتابة المسرحية. يقول إيسلن:

> من الواضح أن تدمير الهنود الحمر ... ليس هو الفكرة الرئيسية لمسرحية كوبيتْ، لكنه أراد أيضًا بأن يوضح زعم أمة تقتنع أن مهمتها هي أن يدخل العالم كله في المسيحية ويؤمن بالاحترام كما تعرفه هي ... وفي مقابلته التلفزيونية، قال كوبيتْ الكثير برغم أنه كان حريصًا على ألا ينطق بالكلمة التي هي هدفه الأساسي: فيتنام.[١٩]

ثم يقارن إيسلن بين المسرحية وبين تجربة بيتر بروك تحت عنوان **U S** قائلاً: إن عرض بروك كان مباشرًا ودعائيًا، مما أضعف من تأثيره الدرامي، بينما كان عرض كوبيتْ هادئًا صامتًا، وهو ما علا بقيمته الدلالية والفنية.[٢٠] أما كلايف بارنيز محرر "النيويورك تايمز" فقد وضع يده على هدف كوبيتْ بعد أن رأى العرض اللندني، وقال: إن هدف كوبيتْ هو اتهام الأمريكيين بارتكاب جريمة الإبادة ضد الهنود الحمر، وبأنهم قضوا بكل إصرار على جنسهم. وبرغم أنه لم يذكر شيئًا عن دلالة العرض فيما يخص الحرب في فيتنام، فقد قال إن هدف كوبيتْ أيضًا هو أن يربط بين ما حدث للهنود الحمر وما يحدث الآن لأناس آخرين.[٢١] واكتفى هنري هويز، محرر "الساترداي ريفيو" بأن قال: إن الإقبال على عرض **الهنود الحمر** يُردّ إلى أن قطاعات عريضة من الجمهور يغريها أن تُكفر عن الذنب التاريخي تجاه اضطهاد الهنود الحمر.[٢٢]

غير أن المدهش حقًا هو التعليق الذي كتبه فيليب نوبايل محرر "الكومانويل" المحافظة، إذ قال: إن ما ورد من كلمات الهنود الحمر في المسرحية يُقوِّض هدف كوبيتْ. وطلب من كوبيتْ "أن يحكي لنا شيئًا عن مذبحة فيتنام الكبرى في عامها التاسع."[٢٣] ومن الواضح أن المحرر حسن النية لم يستطع أن يربط الخيوط بعضها ببعض. أما التعليق الأكثر إدهاشا بحق، فقد جاء على لسان محرر "التايم" الذي صب غضبه على المسرحية لأسباب شديدة الغرابة، فضلا عن أنها أسباب لا علاقة لها بفن المسرح. يرى الكاتب أنه ليس هناك من جدوى وراء مراجعة المرء تاريخه، وذلك "لأن الناس تكرر أخطاء وشرور الماضي .... إن الحقيقة التي يتجاهلها هؤلاء الكتاب المسرحيون هي أن الإنسان كائن ذو طبيعة محدودة، مجبول دائما على أن يتصرف وينفعل داخل حدود طبيعته. إنه كائن ساقط حسب المفاهيم الدينية."[٢٤] إن الكاتب يرى أن ما حدث للهنود الحمر كان ضرورة لابد منها، إذ ساعدهم ذلك على البقاء، وحيث إن نمط الحياة التي كان الهنود الحمر يحيونها لم تكن لتساعدهم على البقاء والدخول في القرن العشرين.[٢٥] ومن الواضح أن هذه الكلمات ما هي إلا أصداء لأدبيات الأسطورتين الأمريكيتين اللتين ناقشناهما من قبل.

لا تقتصر مسرحية **الهنود الحمر** على كونها مسرحيةً ضد الحرب في فيتنام، إذ استطاع كوبيتْ أن يعلو بدلالتها إلى ما هو أكثر وأعمق من ذلك. فبالبعد عن الدعائية والمباشرة، يرمي كوبيتْ في مسرحيته إلى أن يقوم الجمهور بمراجعة تاريخه وأساطيره، ومن ثم يعلو بوعيه التاريخي. من هنا، كان اعتماد كوبيتْ على المسرح الملحمي ولوحاته غير المترابطة كي يدفع الجمهور إلى أعمال العقل والربط بين الخيوط. ومن هنا أيضًا كان اعتماد كوبيتْ على التركيب الفني الذي يبعد عن التبسيط الذي يُخل بأهدافه. ولذلك كان الاكتفاء بالقول: إن المسرحية تدور حول قصة الرجل الأبيض يمثل إزعاجا شديدا لكوبيتْ، حيث قال: "كم يحزنني ويزعجني أن يفهم الناس أن المسرحية تقتصر فقط على مسألة رعاة البقر والهنود الحمر."[٢٦]

وبعد أن قدمنا قراءة لأربعه مسرحيات، نتوقف الآن عند بعض المشاهد ذات الدلالات الفنية في بعض المسرحيات الأخرى: ولاسيما تلك التي كتبت بعد أن انتهت الحرب في عام ١٩٧٥، وهي مسرحيات غير ذات صبغة احتجاجية ضد الحرب بقدر ما هي ناقدة تفرز ما خلفته تجربة الحرب من "جروح" يصعب التصالح معها، وبخاصة أنها "جروح" عانى منها المحاربون العائدون من الحرب والذين لم يستطيعوا أن يتواءموا مع المجتمع الأمريكي وثقافته السائدة.

إن النصوص والعروض المسرحية التي تشكّلت بعد انتهاء الحرب قد قامت بنقل الحرب من فيتنام إلى داخل الوطن. كان كثير من المحاربين العائدين إلى الوطن لا يشعرون بالأمان إلا إذا

تأكدوا من أن سلاحهم في متناول أيديهم. بل إنهم لم يكونوا ليشعروا بالأمان وسط مواطنيهم، ومنهم من هجر المجتمع ونأى بنفسه في الغابات.

الصحافة وحرب فيتنام

يبدو نص إملين جراي **كيف حصلتُ على هذه القصة** (١٩٧٩) متفردا بين النصوص والعروض المسرحية التي ظهرت بعد انتهاء الحرب. ويعود تفرد النص إلى أنه يتعرض لمجتمع الصحافة أو وسائل الإعلام واقترابها من تجربة الحرب. والمسرحية تدور حول المراسل الصحفي The Reporter (لا يذكر النص اسمًا له) الذي يذهب إلى فيتنام من أجل تغطية الحرب والحصول على سبق صحفي، فينتهي بأن يصير هو خبرًا أو صورة أو سبقا لصديقه المصور. إن صديقه المصور ينسى كل شئ عن صداقته معه عندما يرى جثته ولا يتذكر سوى أن صورة المراسل في حد ذاتها تمثل سبقا قد يفوز عنه بجائزة ما. يستعير جراي عنوان مسرحيته من عنوان كتاب كان قد صدر في عام ١٩٦٧ وهو عبارة عن ٣٦ "سبقا صحفيا" من مناطق الصراع المختلفة في العالم. وقد جاء باستهلال الكتاب: "إن هدف هذا الكتاب هو الكشف عن كيفية حصول المراسلين الصحفيين العظام على أهم القصص الإخبارية في العالم، من حيث الإعداد والمخاطرة والحظ والدهاء، أي ما يجعل رحلة المراسل تؤتى ثمارها... "[٢٧] والغريب أن الكتاب الذي صدر في أوج الحرب في فيتنام (١٩٦٧) لم يأت به ذكرٌ عنها. غير أن هذا قد يبدو متوقعا إذ إن الكتاب، كما تشي مقدمته التي أشرنا إليها، لم يكن ليتضمن "سبقا صحفيا" قادما من فيتنام، ولاسيما أن الكتاب كان حريصا على أن يقدم "للقارئ العام وأولئك الذين يتعاملون مع الصحافة... قصصا طريفة مليئة بالإثارة والمتعة..."[٢٨].

كان هدف إملين جراي هو أن يقدم شيئا يذهب براحة المشاهد، ويخلخل من طمأنينته المستقرة. إن المسرحية تسير في الاتجاه المعاكس للثقافة السائدة فيما يتعلق بالصحافة ووسائل الإعلام المختلفة. والمسرحية **كيف حصلت على هذه القصة** هي الوحيدة التي تقترب من عالم صناعة الأخبار، والتي كانت الحرب، بالنسبة لمعظمها على الأقل، مسرحا للحصول على سبق مصور أو قصة غريبة أو طريفة! وفي الحرب يقابل المراسل أحد الجنود ويطلب منه أن يحكي له "قصة" أي أمريكي في فيتنام، فيسخر منه الجندي ويرد عليه: "يحدث لك شئ واحد، يا عزيزي. ها أنت ذا في الغابة، أليس كذلك؟ ... وكل شئ حولك أخضر. ثم تأتي إليك الرصاصة التي تحمل اسمك. تلك هي القصة" (المسرحية: ٨٩).

إن المراسل وأمثاله من أفراد وسائل الإعلام معنيون بتحويل الحرب إلى شئ مبهر مثير، وإلى عدد من الصور لا ترتبط بالواقع أو السياق الذي أُخذت منه، ومن ثم تُقدم هذه الصور بوصفها الحقيقة نفسها أو الواقع نفسه. ولذلك فان المسرحية تنتهي بأن يصير الباحث عن الإثارة صورة مبهرة مثيرة على أيدي صديقه المصور. إن المصور لا يعنيه، من موت صديقه، سوى الصورة التي يلتقطها. ذلك أن التصوير في أساسه، كما تقول الكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج Susan Sontag، "إنما يعني اللاتدخل ... فالشخص الذي يتدخل ليس بإمكانه أن يُسجل ما يدخل فيه أو لأجله، والشخص الذي يسجل لا يستطيع أن يتدخل."[٢٩]

نص آخر متفرد:

أما مسرحية **طلقات استكشافية/تحذيرية** Tracers (١٩٨٤) فلها أيضًا فرادتها إذ كُتبت بعد أن اقترح جون دي فاسكو على مجموعة من رفاقه المحاربين العائدين من فيتنام أن يجتمعوا ويبدءوا في ارتجال تجربتهم عن تلك الحرب وعن تأثيرها عليهم وعلى المجتمع من حولهم. فالمسرحية جماعية التأليف على طريقة الانسامبل الشهيرة، كما أنها تتميز بأكثر من خاصية فنية، إذ ليس لها خط درامي ولا تسلسل زمني واحد، إنما هي مكتوبة في شكل لوحات لا يجمع بينها سوى الجو العام الذي هو الحرب وما خلفته في نفوس الشخصيات التي تتناول هذه الحرب. والنص مفتوح يتقبل الإضافة أو الحذف دون أن ينال ذلك من بنيته المسرحية. أما عنوان المسرحية، فإنه أيضًا يعني، على حد قول إحدى الشخصيات، نوعًا من الطلقات التحذيرية التي، بخروجها في شكل ما، تعني أن ذخيرة المقاتل بدأت في النفاد، وأن عليه أن يملأ سلاحه بذخيرة جديدة. فهل كان مؤلفو المسرحية يرمون إلى تنبيه المجتمع الأمريكي إلى الخطر الذي عليه

أن يواجهه؟ لقد كان معظم أفراد المجتمع الأمريكي ينظرون إلى العائدين من الحرب على مدار أعوامها المتعاقبة (حوالي سبعة ملايين جُندوا في الحرب) بوصفهم "متهمين، ملوثين، خطرين، غير منضبطي السلوك ومرضى نفسيين يتعاطون المخدرات."[٣٠]

في جو يشبه الحلم، توجه الشخصيات أحاديثها إلى الجمهور، متحدثين عن آمالهم وإحباطاتهم. فيعبر أحدهم عن أمنيته بحرب لا يموت فيها أحد، ويقول ثان إنه لا يحب النساء الأمريكيات، ويقول ثالث إنه محبط بعد أن يئس من إيجاد وظيفة، ويقول رابع إنه يشعر بأن إشارات المرور في الشارع تذكره دائمًا بالطلقات التي تنذره بنفاد ذخيرته. ثم يوجه الجميع كلامهم إلى الجمهور قائلين: "سوف تذهبون جميعكم إلى فيتنام، وإذا لم تنتبهوا، فسوف تموتون." (المسرحية: ١١).

تحتوي مسرحية Tracers على مشهدين غنيين بالدلالات الدرامية، وهما "حفلة البطانية" و "البعث أو رقصة الأشباح". في المشهد الأول يفترش الممثلون بطانية على خشبة المسرح، ثم يمثلون بطريقة البانتومايم عملية جمع أشلاء بعض قتلى الحرب ويحاولون التوفيق بين الأشلاء المختلفة، ويقذفون بعضهم بعضا، بشكل هزلي، بالأشلاء. وبعد ذلك، وعلى موسيقى "الجندي المجهول". يحملون البطانية بطريقة طقسية وعلى مهل شديدٍ إلى خارج خشبة المسرح. إننا بعدم رؤيتنا المباشرة لجثث القتلى، كما يقول دون رنجنالدًا، فإننا نراها على نحو أكثر إطلاقا. ولأن الجمهور لا يستطيع أن يرى تلك الجثث، فإنه يجد نفسه وسط الحضور الطاغي لفكرة الموت. [٣١] يكاد هذا المشهد الهزلي، الذي يستند إلى مسرح آرتو المعروف بمسرح القسوة، وكذلك إلى مسرح المخرج البولندي جروتوفسكي المعروف بالمسرح الفقير، يكون تجسيدًا لمهمة الأمريكيين في فيتنام. إنها مهمة هزلية عبثية لا احتفاء لها إلا بالموت والغياب.

أما في مشهد "البعث أو رقصة الأشباح"، وهو المشهد الأخير في المسرحية، فيقوم الموتى/القتلى فيما يشبه طقس البعث وذلك "تقديرًا للذين قتلوا في الحرب وعددهم 59,000 جندي أمريكي." (المسرحية: ١٠٢). تنهض الشخصيات من موتها في جو يشبه الأحلام وتمثل ستارة في آخر خشبة المسرح النصب التذكاري لمحاربي فيتنام الذي يحمل نقشًا بأسماء من قتلوا في الحرب. ثم يتجه الممثلون نحو النصب التذكاري ثم يبدءون في تلمس الأسماء المنقوشة. يفرح الذين بعثوا من موتهم بكونهم "معًا" وبفكرة "الحضور" التي هي نقيض ما خلفته الحربُ من موت وغياب، وبذلك يرى الجمهور ماذا تعنيه الحرب، وما الذي تحرم الناس منه. أما المشهد كله فقد حمل عنوانًا فرعيًا هو "رقصة الأشباح"، وهي رقصة كان ساكنو الشمال من الهنود الحمر يمارسونها في أواخر القرن التاسع عشر وكانت هذه الرقصة تُذكر الهنود الحمر بأحوالهم السابقة لوصول الرجل الأبيض، كما كانت تمثل "رد فعل ضد الظلم وسياسات الطرد والإبادة التي مارسها الرجل الأبيض ضدهم"[٣٢].

أما اسم الرقصة، فإنه يعود إلى اعتقاد الهنود الحمر بأن الموتى سوف يبعثون يومًا كي يعلنوا قدوم فجر يوم جديد. وتمثل رقصة الأشباح عقيدة للتحرر والخلاص البدني والروحي. ومن هنا تتجلى الدلالة الدرامية لهذا المشهد، إذ يخلع الممثلون/المحاربون القدماء عن أنفسهم قشرتهم الثقافية البيضاء ويتماهون مع الهنود الحمر، وذلك لأنهم قد صاروا "آخرين" منذ عودتهم من الحرب. إنهم بذلك يتوحدون مع "الآخرين الأوائل"، إذ إنهم بذلك وعن طريق تلك الرقصة يحلمون بعودة أحوالهم السابقة قبل الحرب، كما إنهم يحلمون بالبعث الجمعي لرفاقهم الذين قتلوا في الحرب بأن يكونوا كلهم "معًا". إن قيام الممثلين بأداء هذه الرقصة يمثل فعل رفض للثقافة الأمريكية من جانب الممثلين/المحاربين القدماء.

مسرح مزعج لا يعرف الإبهار:

كثيرًا ما أُتهم المسرح الأمريكي عن حرب فيتنام بأنه مسرح "هامشي" "إقليمي" لم يصل إلى مسارح برودواي باستثناء عرض أو اثنين. بيد أن هذا اتهام طبيعي لمسرح هذه موضوعاته، كما رأينا. كما إنه مسرح غير استهلاكي ولا يعرف مواصفات "العرض الناجح" الذي يصير مركز جذب سياحي في بعض الأحيان. إن مسرحًا يحارب في قسوة الثقافة الأمريكية السائدة ويتهمها بالسطحية والجهل بل وبالإمبريالية والعنصرية لا يمكن أن يسود، بل عليه أن يتبوأ مكانه راضيًا

في الهامش من تلك الثقافة ومؤسساتها. تلك هي المسألة. لا تكمن أسباب الإهمال أو التهميش في القيمة الفنية لنصوص هذا المسرح، وإنما تكمن الأسباب في أشياء غير ذلك، أهمها أمراض الثقافة نفسها التي تمارس الإهمال والتهميش والتقليل من قيمة ما ينقدها. فعندما يخرض فنٌ ما الناس على أوضاع ثقافية محددة لابد أن يصطدم الفني بالثقافي ويقع فريسة بين يديه. وكانت هذه مشكلة مسرح حرب فيتنام، لأنه جاء وسط ثقافة لا يقوم فيها مسرح سياسي ذو جذور صلبة قوية. فكان على كتاب المسرح الذين تناولوا حرب فيتنام، كما تقول نورا ألتر، أن يعيدوا اختراع مسرح الاحتجاج أو المسرح السياسي، وأن يفرضوه على الجمهور الذي ليس لديه خبرة كافية لتذوق هذا الجنس الفني.[٣٣] علاوة على ذلك، فان المسرح في الولايات المتحدة "هو في الأساس مكان لا يجب أن تكون فيه جادًا، بل ظريفا لطيفا"[٣٤]، على حد قول الناقد وليم جيبسون. والنصوص المسرحية عن حرب فيتنام، كما عرضنا لبعضها، نصوص مقلقة مزعجة تكاد هي جميعها تتوسل بتكنيكات فنية بديلة[٣٥] أفرزها المسرح الملحمي البريختي ومسرح القسوة لأنتونان آرتو والمسرح الفقير لجروتوفسكي، وليس بها شئ مبهر - كل ذلك وسط ثقافة تؤمن وتحتفي بالإبهار.

ومن هنا كانت السينما والتلفزيون، على عكس المسرح، عندما قررا الاقتراب من تجربة حرب فيتنام، أكثر إجادة في الاقتراب من الجمهور الذي تجذبه الصور المبهرة حتى ولو كانت منتزعة من سياقها التاريخي وتغذى نفس الجذور التي تقوم عليها الثقافة الأمريكية في نمطها السائد. إن الصياغة الهوليوودية المثيرة والمبهرة والتي تعيد إنتاج الثقافة الأمريكية، حتى في أسوء تجلياتها، هي الصياغة التي يبحث عنها الجمهور ويتماهى معها، لأن هذه الصياغة، على عكس الصياغة المسرحية، لا تضعه في مآزق المساءلة والمراجعة واستخلاص النتائج.

ثمة عرض مسرحي **مس سايجون** (١٩٨٩) استمر عرضه أكثر من عشر سنوات، وربما لا يزال متصدرًا مسارح برودواي حتى الآن، وهو عرض يستحق وقفة نقدية. إذ إن السؤال هو: كيف يستمر عرضٌ، هو عن حرب فيتنام، على مدار أكثر من عشر سنوات وعلى أكبر المسارح الأمريكية وأكثرها نجاحًا؟ والإجابة، في إيجاز، هي أن هذا العرض المسرحي الغنائي هو عرضٌ هوليوودي، وإن كان المسرح وسيلته التعبيرية. إنه "يُجمِّل" من حقيقة التورط الأمريكي في فيتنام مؤكدًا على "الرسالة النبيلة" للوجود الأمريكي هناك.

فإذا كانت النصوص المسرحية التي عرضنا لبعضها تقوم بتفكيك الأساطير المؤسسة للثقافة الأمريكية في عنفها وعنصريتها وإمبرياليتها، فان هذا العرض يدعم ويكرس من شرعية تلك الأساطير. في هذا العرض المسرحي، تُختزل تجربة حرب فيتنام في قصة حب تراجيدية بين جندي أمريكي (كريس) وإحدى فتيات الهوى الفيتناميات (كيم)، حيث وعدها بالزواج بعد أن حملت منه، لكن يُحال بينهما نتيجة لظروف خارجة عن إرادتيهما كليهما. يعود كريس إلى أمريكا ويتزوج ثم يعود مرة أخرى إلى فيتنام من خلال إحدى جمعيات المحاربين القدماء ويبحث عن كيم وابنه ويعثر عليهما. كانت زوجته الأمريكية على علم بما حدث وخيرته بينها وبين كيم. عندما علمت كيم بذلك، قررت أن تضحي بنفسها على شرط أن تضمن مستقبل ابنها "في الولايات المتحدة". والنتيجة: ليس هناك أي ذكر للحرب، فقد تم انتزاع قصة الحب وخلفيتها من سياقها التاريخي والثقافي شديد التركيب والتعقيد. والأساطير الأمريكية الخاصة بـ"قيادة" و "إنقاذ" و"تمدين" العالم تكرر نفسها، وتعزز من وجودها. والأهم من ذلك عرضٌ ناجحٌ مبهر، وجمهور مُنبهر بالمروحية التي هبطت على خشبة المسرح لحظة "إنقاذ" الطفل.

يقول المؤرخ الأمريكي لورين باريتز:

كانت الحرب (فيتنام) عدسةً مُكبِّرة أظهرت في وضوح كيف نفكر ونتصرف نحن الأمريكيين. ومثل هذه العدسة لا تجعل رؤية الأشياء أيسر فحسب، ولكنها أيضًا تقوم بتركيز الضوء إلى الدرجة التي قد تسبب الاحتراق. وإذا كان بمقدور طفل أن يتعلم من لمس شئ ساخن، فهل تستطيع أمة؟[٣٦].

هوامش:

[1] Charles L. Sanford, ed., *Manifest Destiny and the Imperialism Question* (New York: John Wiley & Sons., Inc., 1974), p. 2.
[2] Loren Baritz, *Backfire: A History of How American Culture Led Us Into Vietnam* (New York: William Morrow and Co., Inc., 1985), p. 8.
[3] *Ibid.*
[4] Robert Jewett, *The Captain America Complex* (Philadelphia: The Westminster Press, 1971), p. 142.
[5] *Ibid.*
[6] Robert Brustein, *The Third Theatre* (New York: Alfred A. Knopf, 1969), p. 103.
[7] *Ibid*, p. 106.
[8] Nora M. Alter, *Vietnam Protest Theatre: The Television War on Stage* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996), p. 38.
[9] *Ibid*, p. 36.
[10] "Off Broadway," *New Yorker*, 11 March 1967, p. 127.
[11] "Mangy Terrier," *Time*, 3 March 1967, p. 52.
[12] Tom Brideaux, "A Satire Strictly for the MacBirds," *Life*, 17 March 1967, p. 16.
[13] Richard Gilman, *The Confusion of Realms* (New York: Random House, 1969), p. 236.
[14] Robert Brustein, "MacBird on Stage," *The New Republic*, 11 March 1967, p. 30.
[15] Stanely Kaufman, *Persons of the Drama: Theatre Criticism and Comment* (New York: Harper & Row Publishers, 1976), p. 181.
[16] John Lahr, *Up Against the Fourth Wall: Essays on Modern Theatre* (New York: Grove Press, 1970), p. 155.
[17] *Ibid.*, p. 150.
[18] Quoted in C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Vol. 3* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 319.
[19] Martin Esslin, Kopit's *Indians* and Osborne's *Author*," *New York Times*, 21 July 1968, II: 12:1.
[20] *Ibid.*
[21] Clive Barnes, "Stacy Keach is Starred in Study on Genocide," *New York Times*, 14 October 1969, 51:1.
[22] Henry Hewes, "Oh Bill, Poor Bill," *Saturday Review*, 25 October 1969, p. 85.
[23] Philip Nobile, "Patriots and Indians," *Commonweal*, 7 November 1969, p.186.
[24] "The Guilt Glut," *Time*, 24 October 1969, p. 68.
[25] *Ibid.*
[26] Quoted in "Oh Dad, Poor Cody," *Newsweek*, 29 July 1968, p. 97.
[27] David Brown and W. Richard Bruner (eds.), *How I Got That Story* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1967), p. 11.
[28] *Ibid.*
[29] Susan Sontag, *On Photography* (New York: Doubleday, 1973), p. 11.
[30] Charles R. Figley, "A Postscript: Welcoming Home the Strangers" in *Strangers at Home*, eds. Charles R. Figley and Seymour Leventman (New York: Praeger Publishers, 1980), p. 363.
[31] Don Ringnalda, "Doing It Wrong Is Getting It Right: America's Vietnam War Plays," *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, ed. Philip K. Jason (Iowa: University of Iowa Press, 1991), p. 73.
[32] Vittorio Lanternari, The Religion of the Oppressed (New York Alfred A. Knopf, 1963), p. 108.
[33] Nora M. Alter, p. 18.
[34] Quoted in Ihab Hassan, *Contemporary American Literature 1945-1972* (New York: Fredrick Ungar Publishing Co., 1973), p. 157.
[35] See Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (New York: Grove Press, Inc., 1982).
[36] Loren Baritz, p. 7.

عن التعدد الصوتى (البوليفونية) فى المسرح الكوميدى

مها عليوة

يدور هذا البحث حول مفهوم التعدد الصوتى فى المسرح الكوميدى. وسوف نقدم فقط نموذجًا واحدًا، ونعرض من خلاله ما توصلنا إليه من نتائج. وسنبدأ بتحديد فكرة التعدد الصوتى التى تمثل النظرة الموجهة لهذا البحث.

إن مصطلح التعدد الصوتى ينتمى فى الأصل إلى مجال الموسيقى. إنه يشير إلى نوع من التأليف يجمع بين عدة أصوات ـ على سبيل المثال اللحن المعارض Contrepoint وقد نقله باختين[١] إلى مجال الأدب وتستخدم لديه فى الإشارة إلى أنه فى الخطاب ولاسيما الخطاب الروائى[٢] هناك أكثر من صوت يعبر عن نفسه: صوت المؤلف وعديد من الأصوات الأخرى المختلفة التى لاتكون بالضرورة ملحقة بصوت المؤلف. وهكذا تضع فكرة التعدد الصوتى فرضية أحادية الذات المتحدثة موضع المراجعة. ومنذ باختين بدأت كتابات عديدة تهتم بتنوع مصادر القول فى داخل الخطاب نفسه. ولنذكر على سبيل المثال دراسة جاكلين أوتييه ـ زيفوز Jacqueline Authier - Revuz عن الخطاب المنقول وعن فكرة التغاير، ودراسة روبير مارتان Robert Martin[٣] والتى تقترح انطلاقًا من منظور دلالى ـ منطقى عبر أفكار مثل "العوالم المكنة"، "عالم الاعتقاد"، و"عالم الخطاب"، وصفا لظاهرة التعدد الصوتى مثل النفى والسخرية والأسلوب غير المباشر الحر، الخ.

وعلينا أيضًا أن نشير إلى أعمال "مدرسة جنيف"[٤] والتى تسعى فى إطار مايسمونه "الموضوع الثقافى المهيمن dominante structurelle لاستخلاص البنى الكبرى - Macro Structures فى الخطاب. وإنطلاقًا من تصور للخطاب باعتباره "تفاوضًا" بين أطراف، يشكل هؤلاء اللغويون نموذجًا لبنية تراتبية يطبقونها أولاً على الخطابات الحوارية ثم بعد ذلك على النصوص المونولوجية. وعلاوة على ذلك يقيمون داخل التمييز التقليدى بين الخطاب الحوارى والخطاب الأحادى تمييزا بين الخطاب الأحادى، الحوارى، أحادى الصوت، ثنائى الصوت، متعدد الأصوات. ورغم ذلك لم تعالج فكرة "التعدد الصوتى فى القول" منهجيًا إلا فى أعمال أوزوالد دوكرو Oswald Ducrot[٥]. فى أعقاب باختين يتناول دوكرو مفهوم التعدد الصوتى ويمتد به إلى حقل اللغويات التداولية. وهذا التخصص يهتم بموضوع "الفعل الإنسانى المنجز بواسطة اللغة، مع تحديد شروطه وتأثيره [.....] والأمر لايتعلق بما نفعله عندما نتحدث، ولكن بما يفترض أن يفعله الكلام"[٦].

إن نظرية تعددية الصوت فى القول تعترض على المسلمة التقليدية التى ترى أن القول المعزول لايتيح الاستماع إلا لصوت واحد. لأنه يرى أن هناك "ذواتًا متعددة ومتنوعة فى مقامها اللغوى موجودة داخل القول نفسه"[٧]. هذا الإطار النظرى كان هو أساس بحثنا، وهو الذى يمدنا بالمفاهيم الضرورية لتناول تعدد الصوت للنص المسرحى.

إن التعريف الذى يقدمه دوكرو للقول[٨] يسمح، بالفعل، بتوصيف كل من مجمل "النص المسرحى" مأخوذا بوصفه كلا لايتجزأ (قصيدة كاملة)[٩]، والمقاطع الحوارية Repliques المشكل منها هذا النص. وهذا قد سمح لنا بتعيين مواقع التعدد الصوتى على كل المستويات فى النص المسرحى.

وقد شدد نقاد كثيرون[١٠] على تفرد آليات الخطاب المسرحى وتعقدها. يوجد وضع خاص بالقول الأولى أو البدائى الذى يقيم علاقة اتصالية بين المؤلف وجمهوره (قارىء/ مُشاهِد) الذى هو متلقى النص المسرحى فى مجمله. وعند هذا المستوى، يُعَدّ الخطاب المسرحى "قولاً فريدًا" من

المستحيل تقطيعه أو تجزيئه إلى أقوال متعددة ومتتابعة، ويتولاه المؤلف الذى يرى سلفا النهاية التى يكتب فيها بدايته[١١].

يوجد وضع آخر للقول يشكله مجموع المقاطع الحوارية التى تطلقها الشخصيات، والتى تعد أقوالا متعددة ومختلفة، وليست كلا غير قابل للتجزىء، ويندرج هذا الوضع تحت الوضع الأول الشامل.

بطريقة أخرى، يمكن أن نقول إن المسرحية[١٢] بوصفها عملا فنيا وكلا متكاملا يوجهه الكاتب إلى جمهور. سوف ينظر إليها بحسبانها قولا ناتجا عن إختيار متفرد، ومحققا لشروط التماسك والاستقلال. هذا القول ينقسم إلى فصول ومشاهد ومقاطع حوارية. إذا وقفنا عند المسرحية منظورا لها بوصفها كلا، فستكون هذه التقسيمات جزءا من التقسيم الخاص بالمسرح، ولاتعد فى هذا الإطار "أقوالا". بل "عناصر" لهذا القول. فى المقابل، لو وقفنا عند مستوى الحوار الموجود داخل المشهد، فإن كل العبارات التى تتبادلها الشخصيات على المسرح ينظر إليها على أنها أقوال. هكذا تكون المقاطع الحوارية فى آن "مستقلة" من وجهة نظر ما يندرج داخل المشهد، و"مترابطة "من وجهة نظر اللغة الدرامية"[١٣].

إن تحليلا يحتفي بموقف معين أو يتناساه لصالح موقف آخر، لايصيب الهدف. فكل العبارات التى تقولها الشخصيات لها نمطان من المرسل إليه: الأول مباشر وغالبا مايكون داخل المشهد أى شخصية أخرى، والثانى غير مباشر ما يكون خارج المشهد: (قارئ/ مشاهد). يكون الجمهور عندئذ إزاء جهد مزدوج فى التأويل، بحسبان أنه يجب عليه أن يعود باستمرار بما تقوله الشخصيات على المسرح إلى كلية الخطاب الذى أطلقه المؤلف فى البداية: مجمل المسرحية ومسألة أن نأخذ فى الحسبان الجمهور وتأويله وازدواجية القول فى الخطاب المسرحى هى، فى نظرنا، عنصر أساسى فى كل تحليل للنص المسرحى[١٤].

العنصر المكون لكل نص مسرحي هو ازدواجية القول. وحسب إيزاكاروف: "إن مايميز النص المسرحى فى مقابل النص الروائي أو الشعرى هوأنه ينطوى على طبقتين مميزتين: تلك التى تمثل صوتا واقعيا وليس خياليا Fictif أى المؤلف عندما يتوجه إلى حرفيى المسرح وكذلك للقراء (مستوى تنويهات المؤلف)، والصوت الذى يسبق ظهور الممثلين والذى يرتبط بالعالم الخيالى (مستوى حوارى)"[١٥].

وتقوم فرضيتنا الرئيسية على أنه ليس فقط النصوص المسرحية هى التى تتسم بالتعدد الصوتى، ولكن أيضا وقبل كل شيء "الأقوال" التى تتكون منها هذه النصوص. وهذه الأقوال على الرغم من ذلك لاتكتسب كل قيمتها "المسرحية" إلا بواسطة ازدواجية القول. فبعضها يصبح، إذا جاز التعبير، متعدد الصوت مرتين عندما يكون حضور المؤلف أكثر إلحاحا. وهكذا إن مايشكل الخصوصية المسرحية لهذه الأقوال متعددة الصوت هو أنها كلها ترجع إلى المؤلف سواء ارتبط بالرأى البارز فيها أم لا.

ومما يشيع الآن فى الدراسات الروائية ـ لاسيما فيما يخص ظواهر الخطاب المنقول والأسلوب غير المباشر الحر ـ فكرة التعدد الصوتى والتى يبدو أنها لم تثر انتباه الكثيرين من الباحثين فى النص المسرحى.

وأحد أهداف دراستنا هو اختبار صلاحية مفهوم التعدد الصوتى للنص المسرحى من أجل استخلاص مايسمى بالتعدد الصوتى الدرامى.

ولإنجاز ذلك، حاولنا مواءمة المستويات الخطابية المختلفة والمحددة فى "نظرية التعدد الصوتى للقول" مع المستويات المسرحية التى تتجلى من خلال الخطاب الدرامى. هنا واجهتنا مشكلة عملية تحديد مقام التأليف Instance auctoriale؛ إذ يكتسب المؤلف أو كاتب الدراما وضع المتحدث الأعلى Locuteur، الذى له القدرة على أن يضع على خشبة المسرح ليس فقط الناطقين ولكن أيضا المتحدثين Locuteurs[١٦]. فعلاوة على القدرة على الإنتاج، وتحديد ماهية الشخصيات وخصوصيتها بواسطة الكلام، فإن له سلطة تحديد تلقى المقاطع الحوارية لنصه[١٧]، وكل التحديدات المتعلقة بالسياق المكانى والزمانى للقول فى كل جزء من الحوار[١٨].

هكذا يكون صوت مقام المؤلف ليس صوتًا خاصا بقدر مايكون هو "مخرج الأصوات على المسرح"[١٩].

وهكذا، فإن عمليةٍ المد إلى الخطاب المسرحي وإلى المستويات المختلفة التي توجد فيها مفاهيم نظرية لم تكن أصلا مصوغة للمسرح، تمثل نوعا من التوسيع والاستكشاف لمفهوم التعدد الصوتي في القول.

وقد اخترنا نموذجًا من المسرح الكوميدى الكلاسيكي، وهو مسرحية الخيانة المزدوجة Double inconstance لفرانسوا ماريفو. والمقطع الذى اخترناه يتميز بسمته الكوميدية العالية أو على الأقل المسلية. أليس التعريف الوضعى المركزى للمسرح الكوميدى هو، كما يقول شارل مورون Charles Mauron، "إضحاك المتفرج من خلال الشروط الخاصة بالمسرح وعبر وسائله"؟

ولتحديد صور مختلفة من التعدد الصوتي الذى يتجلى فى الخطاب المسرحي، انطلقنا من العام إلى الخاص، أى أننا انطلقنا من ظواهر تعرف بوصفها متعددة صوتيا كى نصل، وبفضل التناول التحليلى heurisitique، إلى الإجراءات الخاصة بالمسرح، والتى هى أيضا حسب تحليلنا تتسم بالتعدد الصوتي.

لكى نعطى مثالا ملموسا للتصور النظرى الذى قدمناه، سوف نعالج موضوع التنكر والذى يبين أحد تجليات الانعكاسية[٢٠] المسرحية أو المرجعية الذاتية فى الدراما.

التنكر :

من ناحية أصل اللغة تعنى كلمة التنكر Déguisement الخروج من الكيان Guise، أى من صيغة الوجود. إن التنكر أو تغيير الملابس فى المسرح يتحدد بوصفه تكتيكا نابعا من التأليف الدرامى. ويسمح بتغير هوية الشخصية "ويمكن أن يكون مصحوبًا بتغير الملابس و/أو القناع، وبالتالى بتغير فى الجنس أو الوضع الاجتماعى [....]. ونتحدث أيضا عن البديل أو الازدواجية عندما تأخذ الشخصية المتنكرة هوية ومكان شخصية أخرى"[٢١].

وبالتالى، فالتغير يمكنه أن يتراوح من مجرد التنكر الصوتي إلى الاستحواذ على هوية بكاملها. ويسمح، علاوة على ذلك، بتخليق مزيد من التعقيدات فى الحبكة واستثارة اللبس quiproquos ، ويؤدى إلى تصاعد فى الموقف المسرحي فى لحظة اكتشاف الهوية، إلخ[٢٢].

من جهة أخرى، يعبر العامل الانعكاسى عن خاصية التنكر المسرحي بما أنه يغيب عن التنكر السردى: "بالنسبة للمثل أن يؤدى دورًا هو أن يتجرع هوية شخص خيالى، أى أن يتنكر، وأداء دور شخص يتنكر يؤدى إلى نوع من الإفراط فى المسرحة". من وجهة النظر هذه يكون التنكر "صورة رمزية للنشاط المسرحي"[٢٣]. إن اللجوء للتنكر هو وسيلة مختبرة لإنتاج تأثير للمسرحة[٢٤].

إن استخدام التنكر بلباس الجنس الآخر travestissement، المستعار من الكوميديا اليونانية والرومانية، قد برز واحد من المصادر الكوميدية فى مسرح السخرية الحديث: تنكر خادم فى زى رب العائلة والخادم فى زى السيد إلخ. ولكن بالطبع لاينفذ دائما بالطريقة نفسها. فمثلا يؤدى التغيير فى مسرحية مقالب سكابان إلى إدخال لعبة ساخرة ومسلية، وتكون بذلك مجرد إكسسوار مسرحي. أما فى مسرحية ماريفو "الخيانة المزدوجة"، فإن هذه اللعبة تستخدم فى الحفاظ على أمر مجهول ضرورى للحبكة والحدث الدرامى. وفى مسرحية كرسبان Crispin، تتخذ قيمة هجومية تعطى لهذهٍ المسرحية قوة انقلابية كبرى. هكذا نجد فى المسرحيتين الأخيرتين أن التنكر يستخدم بوصفه حاملاً دراميا رئيسيا، أى بدون التنكر لن يكون هناك حبكة أو حكاية.

وهنا نقترح على القارىء تحليلاً للمشهد الثانى من الفصل الثانى من مسرحية "الخيانة المزدوجة"[٢٥]، والذى يقدم بوصفه مشهدًا للصراع والمواجهة العدوانية. وقد تم التمهيد لهذا المشهد من خلال المشهد الأول من الفصل الثانى، وفيه يتم استخدام التنكر بلباس الجنس الآخر لأول مرة فى المسرحية.

الأكاذيب، والخدع والتنكر موجودة إذن على جميع مستويات الحبكة والحوار فى مسرحية ماريفو[٢٦]. ونحن بوصفنا قراء نكون على بينة منذ البداية بفضل هذا التوجيه من المؤلف. (الأمير تحت اسم ضابط القصر، وليزيت تحت اسم سيدة البلاط[٢٧]، والممثلون السابقون). كل المشهد ينبغي إذن أن يقرأ ممهورًا بعلامة الازدواجية والتنكر. كلام الأمير وليزيت وفلامينيا ينبغى إذن أن يقرأ على مستويين: مستوى الظاهر الذى تفهمه من خلاله سيلفيا، ومستوى الواقع كما يفهمه الجمهور.

وإذا كان هذا المشهد من المسرحية لايدخل فيما نسميه تقليديا "اللَّبس"، فهو يقترب منه بما أنه يتم فى إطار من الحيلة والخداع. إنه لَبس قد شجع عليه شخص واحد أو عدة أشخاص فى غفلة من شخص أو أشخاص آخرين. وفى هذا الموقف فى غفلة من سيلفيا. بالتالى، يخلق اللجوء إلى التنكر بلباس الجنس الآخر الموجود مستوى مزدوجا فى التعدد الصوتى:

ـ مستوى المشهد / القاعة الذى يتسم "بالفاعل المزدوج للقول"، والذى هو "عنصر رئيسى فى النص المسرحى" [....] فى كل مرة تتحدث فيها شخصية لاتتحدث وحدها، فالمؤلف يتحدث في الوقت نفسه من خلال فم الشخصية؛ وهنا تكون الحوارية المكونة للنص المسرحى[٢٨]". بالفعل يقوم المؤلف من خلال اللجوء إلى العملية التى أشير إليها فى التنويهات، بإبراز حضوره بوضوح أمام جمهوره. (على سبيل المثال: الأمير، متخفيًا فى ثياب حارس القصر). وهكذا لاتأخذ المقاطع الحوارية التى تصدرها الشخصيات كل قيمتها المسرحية والمتعددة صوتيا إلا بواسطة القول المزدوج.

ـ والمستوى الثانى هو المشهد / المشهد . وكنا قد أشرنا من قبل إلى المقام الخاص للتنكير فى المسرح، والذى يتسم، خلافا للتنكر الروائى، بانعكاسيته. وهكذا، إذا لم يكن كل تنكر تلقائيا (لعبة مسرحية) بالفعل، فإنه برغم ذلك يكون حاملاً لها بالقوة[٢٩]؛ وهو مايعنى أن كل حديث ينطلق إلى حالة التنكر يكون بالقوة حاملا للتعدد الصوتى.

المسرح هو إذن، كما يقول ميشيل كورفان Michel Corvin فى كتابه "قراءة الكوميديا"، المكان الذى لايكتسب فيه أى شىء وجوده الواقعى إلا من خلال المظهر الردائى والإيمائي واللغوى للممثل، وباستخدامها باستفاضة على الملأ أى مع تواطؤ الجمهور، يضاعف ما هو معروف فى مجهول متخيل، ويفتح مجال الممكنات، ويحيط بحدود الهوية، ويخلق تحت خطوات الشاهد نوعا من هوة للضحك حيث تكون مفاجأة رؤية الشىء نفسه يتحول إلى آخر لاتكف عن استثارة شهيته الإبليسية ـ وهذا على الأقل هو ما جعل أحد آباء الكنيسة الأوائل تيرتليان Tertullien يحكم على لذة التحول Metamorphose بأنها ـ لذة إحلال هذا العالم حيث كل شىء عادى ومنظم بعالم آخر تجرى فيه الفانتازيا مطلقة العنان"[٣٠]. هذه الملاحظة تبدو لنا قابلة للتطبيق بالأحرى على مسرح ماريفو. فالكذب والخداع والتنكر تصبح لديه آليات درامية ينتظرها الجمهور ويقبلها ويُعَدها جزءًا من العرف المسرحى.

علينا أن نذكر أن الإفراط فى تنويهات المؤلف داخل هذا المشهد يجعله مقرونا بالازدواجية؛ إن إخراج الحوار المتبادل يقدم للجمهور وكأنه معد سلفا ومحسوب بدقة.

(الأمير عند رؤيته سيلفيا، يحييها بإذعان كبير)

سيلفيا : من؟ ها أنت ذا يا سيد، كنت إذن تعلم جيدًا أننى هنا؟

الأمير: نعم، يا آنسة كنت أعرف، ولكنك كنت قد طلبت منى ألا أراك مطلقًا! ولذا لم أكن أجرؤ على الظهور بدون سيدتى، التى ألحت علىَّ أن أرافقها، والتى حصلت من الأمير على شرف أن تعبر لك عن توقيرها.

السيدة لاتقول شيئا، تنظر فقط باهتمام إلى سيلفيا، هى وفلامينيا.... وتعبس كل منهما بوجهها فى وجه الأخرى.

سيلفيا : بهدوء، لست غاضبة لرؤيتك، وأنت ترانى حزينة. أما بخصوص هذه السيدة، فأنا أشكرها لرغبتها فى أن تعبر لى عن توقيرها. أنا لا أستحق ذلك، ولكن لتنفذ مشيئتها بما أنها رغبتها، وسوف أرد لها الجميل قدر استطاعتى، ولتعذرنى لو تم ذلك على غير ما ينبغى.

ليزيت: نعم يا صديقة، سأعذرك من كل قلبى، لن أطلب منك المستحيل.

سيلفيا (تكرر، ويبدو عليها الغضب، ثم تحدث نفسها معبرة عن التوقير): لن أطلب منك المستحيل، أى طريقة فى الحديث!

ليزيت : ماعمرك يا بنيتى؟

سيلفيا : نسيت يا أمى.

فلامينيا لسيلفيا: طيب .

(يظهر الأمير ويتظاهر بأنه مندهش)

ليزيت : الأمر لايعنيها فيما أعتقد؟

الأمير: لكن يا سيدتى مامعنى هذا الكلام؟ تحت ذريعة المجىء لتحية سيلفيا تقومين بإهانتها؟

ليزيت : لم يكن هذا مقصدى. كان لدى فضول أن أرى هذه الصبية التى يحبها الكثيرون وتثير عاطفة متأججة، أريد أن أعرف ما المرغوب فيها؟ يقال إنها ساذجة، هذا ملمح ريفى يجعلها أكثر إمتاعًا، يمكنك أن ترجوها أن تبدى لنا بعض ملامح السذاجة، فلنر روحها.

سيلفيا: لا يا سيدى، الأمر لايستحق العناء، فروحى ليست ممتعة مثل روحك.

ليزيت : (ضاحكة) هاها، أتريد بعض السذاجة، هاهى ذى بعينها .

الأمير: اذهبى يا سيدتى.

سيلفيا: سينفد صبرى إن لم تذهب، سأغضب للغاية !

الأمير (إلى ليزيت) : سوف ترجعين عن مسلكك هذا.

ليزيت (منسحبة مع مظهر متكبر): الوداع، إن موضوعًا كهذا ينتقم لى بما فيه الكفاية، من الذى قام باختياره[٣١].

سيلفيا فى آن مؤدبة (سوف أشكرها على رغبتها فى التعبير عن توقيرها لى) ومتواضعة (لاأستحق كل هذا). فتشكر ليزيت لرغبتها فى التعبير عن توقيرها لها. كل إجراء مشروط برغبة السيدة (فلتفعل ذلك بما إنها هى إرادتها). محاولتها للاعتذار كانت فعلا مهذبة تمامًا (سوف أرد على تحيتها حين أتمكن، ولتعذرنى إذا لم أقم به كما يجب)، والذى تتكرر صيغته بالعبارة: (سوف يكون لطفا منها أن تعذرنى فى حالة ما لم أقم بهذا كما ينبغى). وهكذا، فإن سيلفيا تتلاعب باقتدار بلغة المجاملة.

بالفعل فى هذه اللعبة المعقدة ذات الأواصر المتناقضة - ينبغى الشكر دون التذلل، وقبول التوقير دون صلف، إلخ - التى تشكل خطاب المجاملة، نجحت سيلفيا فى التحكم فى حديثها وتوجيهه دون خوف أن تفقد كرامتها[٣٢]. بل على العكس، لقد سمح لها ذلك بالاندماج بصورة أكثر عمقا فى هذه اللعبة الاجتماعية.

تلتقط ليزيت بخبث المعنى البلاغى لكلمة "يعذر" وهى المعنى الحرفى لكلام سيلفيا، ومن هنا تأتى السمة العدوانية فى ردها غير المتوقع: (نعم يا صديقتى، سأعذرك من كل قلبى، أنا لاأطلب منك المستحيل). "المستحيل" يمكن أن يعنى: "ليس من المتصور أنه بإمكانك أن تقومى بتوقير سليم". وهكذا، فى هذا الطقس الاجتماعى نجد أنفسنا، بدلاً من الإدراك القائم على حسن النية Captatio benevolentiae المعتاد، أمام إدراك قائم على سوء النية Captatio malevolentiae بصورة غريبة، كما أن سيلفيا هى التى أشارت إلى انعدام الأدب عندما كررت لنفسها وهى غاضبة، كلام الطرف الآخر للتعليق عليه: (لن أطلب منك المستحيل، أى طريقة فى الحديث)؟!

هذا المثال يشكل إذن جزءًا من ظواهر "المغايرة" فى القول، أو الازدواج القولى لو التزمنا بالمصطلحات التى تبنيناها. فبتكرارها كلام من تحاورها، تقوم سيلفيا (المتحدث الأول) بعملية انقسام تمكنها من أن تأخذ مسافة من أقوالها - ويصبح لصدى المحاكاة هنا بعد ساخر. وبمعنى آخر، يكون الازدواج فى القول الذى أوصل إليه تكرار سيلفيا لكلام الطرف الآخر قد سمح لها بألا تهتم إلا بالمقطع الثانى.

وتواصل ليزيت مهاجمتها لسيلفيا، ولذلك تستخدم بمهارة ماهو ضمنى. فبالفعل تحاول عبر سؤالها أن تقيم علاقة اضطرارية (كل فعل للكلام مفهوم على أنه محتو على مزاعم، مزاعم أولا فى أن يكون شرعياً، وأن يكون له الحق فى أن يكتمل. باختصار: أن يكون مسموحًا به، وأن تكون له سلطة أن يمارس تأثيرًا على الآراء والسلوك اللفظى وغير اللفظى للمرسل إليه)[٣٣]. ومن خلال استخدام التعبير المتعالى ـ وفى حالتنا هذه ـ ذى النبرة المحقرة: "يا بنيتى"، تسعى ليزيت إلى تصغير سيلفيا وإخجالها. وبرغم ذلك لم ترتبك سيلفيا لهذا الهجوم الصريح، ولكنها ردت بقوة فى لعبة الصد والرد. وكان ردها يشير إلى الإهانة ويحولها إلى صالحها ("نسيت يا أمى").

هكذا حولت ليزيت الحوار الذى بدأ حوارًا متحضرا، من خلال عدوانها المباشر والموتر لها، إلى حوار يدور فى إطار من الانحراف والكراهية فى القول. إنها تهدد بقصد وعلى غير المتوقع الوجوه الإيجابية والسلبية لسيلفيا مما يجعلها تنتبه لنيتها فى مهاجمتها.

فى حين أنه فى المعتاد، وحتى بين أشخاص يكرهون بعضهم البعض، يتم تجنيب العدوان اللفظى لصالح إستراتيجيات تقوم على عدم المباشرة. ولايتم التخلى عن التحضر إلا كملجأ أخير[٣٤]. ماذا يمكن أن نقول إذن عن سلوك كهذا فى مسرح ينتمى إلى عالم موسوم بقيم مجتمع البلاط، حيث لاتُعَدّ طقوس الأدب مجرد كماليات[٣٥]، بل على العكس هى "التعبير عن الوجود الاجتماعى، وعن المكانة التى يحتلها كل فرد فى التراتبية الموجودة"[٣٦]؟

هل يمكن إلاّ أن نقول: إن هذا السلوك "غير العادى" يجد تفسيره الكامل لدى المشاهدين؟[٣٧].

لايتعلق الأمر هنا بقسوة مجانية[٣٨]، أو على الأقل ليست كذلك بالنسبة للغاية المسرحية، حتى وإن بدا الأمر كذلك لسيلفيا. إن عدوانية الحوار وتعبيراته اللاذعة لهما هدف محدد؛ إيقاع سيلفيا فى فخ الكرامة الذى تراهن عليه فلامينيا منذ بداية المسرحية: (من ناحية الطموح، سيلفيا ليست متعلقة به البتة، ولكن لها قلبا، وبالتالى لديها زهو؛ وعن طريق هذا سوف أعرف كيف أردها إلى واجبها بوصفها امرأة (الفصل الأول المشهد الثانى ص٢٥٨).

هذا الشجار العنيف الذى يقترب من المأساة ليس صعبًا إلا على سيلفيا، ولكنه ليس كذلك على المشاهد الذى يستمتع به فى الواقع. إن تلقى موقف أو حدث كوميدى يكون مرتبطا بحكم المشاهد! أى من يراقب الحدث.

هذا المراقب، الذى يشعر بأنه فى مرتبة أعلى، يسعد حسب التقاليد، بما يحدث. هذا النظام الذى يقوم على تفوق المشاهد تجاه الشخصيات يرجع إلى المؤلف، الذى يلجأ إلى عدد من المؤشرات[٣٩] لكى يعلم جمهوره بازدواجية الموقف). فى المسرح الكوميدى يدرك المؤلف والجمهور الموقف بالنظرة نفسها، وبالتالى فكلاهما متواطىء مع الآخر. ولكن اتفاقهما يستبعد الشخصيات التى تعانى، أو تخشى أو تأمل دون أن يشاركها شخص فى شدتها وقلقها. وهنا اختلاف جوهرى مع المشهد المأساوى. هذا الانقسام الذى يحدثه الضحك يفسر كيف يمكن للحكاية أن تتم حسب منظور مزدوج، بفضله يمكن لأسباب مؤلمة أن تتحول إلى تأثيرات مسلية)[٤٠].

فى هذا المشهد، سيلفيا وحدها تتحدث "بجدية". بالنسبة للآخرين الموقف كله اختلاق Fiction، كوميديا صغيرة صنعت للأمير وباشتراكه، بل وبمباركته. وينتج عن ذلك أن أفعال الكلام المختلفة تنطلق منهم إليها. التهديد، والوعيد يبدوان لها حقيقيين، فى حين أنهما فى الواقع ليسا كذلك. وبرغم التفوق المعرفى للشخصيات الأخرى بالنسبة لها، لاتُعَدّ سيلفيا محل استهزاء بواسطة الزيف الذى هى ضحيته، بل على العكس، تتخلص بمهارة من الموقف.

فى إطار التنكر، لا يكتسب الكلام قيمة وحيدة. إن دهشة الأمير مصطنعة، وتهديده ("سوف ترجعين عن مسلكك") ليس حقيقيا، ليس إلا مناورة ماكرة للاقتراب أكثر من سيلفيا. هكذا، فالكذب يحبذه التنكر، لأنه كان لايقبل من الأمير، الضامن للعدالة والقانون، أن يكذب تحت اسمه الحقيقى.

بمعنى آخر، هنا إخراج مسرحى مزدوج: المؤلف تجاه جمهوره، والشخصيات بالنسبة للأمير. هذه الحالة المسرحية مزدوجة الغاية. هذه المسرحة المفرطة. هى، كما أشرنا، العلامة الدامغة على تعددية صوتية مزدوجة المستوى.

الأمير يقف هنا موقف الحكم فى "مبارزة لفظية". فى شجار شفوى يضع طرفيه فى مواجهة بعضهما البعض. هذه المواجهة التى دبرتها فلامينيا ليست إلا تكتيكا جديدًا هدفه الوحيد هو خدمة غرض الأمير.

الخلاصة :

إن توسيع مجال تطبيق فكرة التعدد الصوتى قد سمح لنا بأن نطبق وأن نحدد مناهج للتحليل متميزة قائمة على تحليل النصوص باستفاضة وتفصيل. فبالجمع بينها وبين التحليل البرهانى من وجهة النظر الخاصة بكل قائل، سمحت لنا فكرة التعدد الصوتى فى القول بأن نلقى أضواء على إستراتيجية مقام التأليف فى الإخراج المسرحى للأصوات ـ آخذين فى الحسبان القول المزدوج داخل المشاهد وخارجها والذى يسم عملية الاتصال المسرحى. إن تحليل التعدد الصوتى فى النص النابع من الأصداء التى هى داخل النص وبين النصوص قد أدت فى الغالب إلى دراسات فى الأدب المقارن الذى حدث نتيجة للمواجهة بين أكثر من مقام للتأليف (موليير وتيرنس على سبيل المثال). إن تحليل التعدد الصوتى فى المسرح والذى تولد بسبب المسرحة المتجلية بشكل خاص فى المسرح الكوميدى قد أفضت إلى تساؤل متجدد، درامى وجمالى عن المسرح الكوميدى.

إن الربط بين أكثر من مجال نظرى يجد تماسكه وانسجامه فى السؤال الخاص بوظيفة مقام التأليف فى المسرح الكوميدى.

فمقام التأليف يبدو أنه صوت يختلط بصوت الشخصيات، وأحيانًا أخرى هو صوت منظم لأقوالهم مؤسسًا لتعدد صوتى من مرتبة أعلى. صوت له موقع غير محدد ولايمكن تفاديه، أحيانا خارج الحكاية الخيالية وأحيانا وراءها، بل ويختلط فى بعض الأحيان بشكل مباشر بعالم الخيال.

وإذا كنا للحديث عن التعدد الصوتى فى مجال الدراما قد لجأنا بالضرورة إلى ازدواجية القول فى الخطاب المسرحى، وبالتالى إلى صوت مقام التأليف، فإننا نحيل التأثيرات الكوميدية المنتجة إلى قصدية هذا الحضور، وبالتالى إلى لغة الأصوات الناتجة عنها. إن السخرية أو التأثير السلبى الناتج عبر الكلام هو أحد نتائج هذا التعدد الصوتى فى المسرح. ولهذا فهو يتخذ بعدًا جديدًا من خلال التفسير التعددى الذى نستثمره فيه. بمعنى آخر، بواسطة لعبة الأصوات التى يضعها فى المشهد، إن التعدد الصوتى هو حامل للكوميديا.

إن نقل إشكالية التعدد الصوتى والمفاهيم التى تستخدمها إلى مجال الدراما يغير بعمق قراءتنا، ويثرى فهمنا للنص المسرحى الكوميدى. كما يسمح لنا بالوقوف على التركيبة اللاعبة والساخرة للقول فيه.

هوامش :

1ـ انظر BAKHTINE, *Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique,* Paris,Minuit, 1977: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1978; T.TODOROV, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine,* Paris, Seuil, coll. "Poetique", 1981

2 ـ في كتاب *Esthétique et théorie du roman,* يقدم الرواية بحسبانها "ظاهرة متعددة الأساليب، متعددة اللغة، متعددة الصوت" وداخل هذا النوع، يُعَدّ باختين أن أعمال دستوفسكى، فى مقابل أعمال تولستوى أحاديّ الصوت، هى النموذج الأمثل على الأدب المتعدد صوتيا. "الرواية هى التنوع الاجتماعى للغات، أحيانا تنوع لغات وأصوات فردية، تنوع منظم أدبيا [...] إن خطاب المؤلف والرواة، والأنواع البينية، كلام الشخصيات، ليسوا إلا الوحدات المكونة للأساس والتى تسمح لنزعة التعدد اللغوى أن تدخل إلى الرواية (المرجع السابق ص٨٩ ـ ٨٨.

3 – R. MARTIN, *Pour une logique du sens,* Paris, PUF. 1992.
4 - E. ROULET et al., *L'articulation du discours en franÇais Contemporain,* Peter Lang, Bene, 1987.

5 - انظر O.DUCROT et al., *les mots du discours*, Paris, Minuit 1980; O. DUCROT, "la notion du sujet Parlant" Recheches sur la philosophie et le Langage" in *Cahiers du groupe de recherches sur la philosophie et le langage*. n.2, Grenoble, 1982. PP 65 – 92; "Polyphonie" in *lalies*, n.4, Paris, 1984, PP. 3-30; *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984; A Propos de la question du sens: La polyphonie en linguistique, in *les Grandes Conférences deJussieu*, "A la recherche du sens Perdu" 1988 PP. 1 – 12.

6 – DUCROT, *Le Dire et le dit*, PP. 173-174

7- DUCROT,A propos de la question du sens, p.3.

8- يحدد دوكرو القول مستخدما مصطلحات الاختيار والاستقلال النسبى. فهو يرى أن القول عبارة عن مقطع يرتبط باختيار "مستقل نسبيا" عن اختيارات الآخرين" ولكى يكون بالفعل مستقلا نسبيًا فإن على المقطع أن يرضى فى نفس الوقت شروط التماسك والاستقلال. "هناك تماسك فى مقطع عندما لايكون أحد المكونات قد اختير لذاته أى عندما يكون اختيار كل مكون محدد باختيار الكل "ويقال عن بقية أنها مستقلة إذا كان اختيارها ليس مقتضيًا بواسطة اختيار مجمل أكثر إتساعًا تمثل جزءًا منه".

O. Ducrot,le dire et le dit, P. 174 – 175.

القول يتحدد حتى الآن بأن يظهر قولاً ما، أى الحدث الفريد المكون من الظهور الزمنى والآنى فى القول.

9- A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Ed – Socials – 1977, P.238.

10- UBERSFELD, *Ibid*; P.PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980; KERBRAT-ORECCHIONI, "Quelques aspects du fonctionement du dialogue théâtral", Colloque de Toronto 1982; A.REBOUL, *Le Discours théâtral*, these de 3e. cycle,E.H.E.S.S., Paris,1984.

11- DUCROTt, *Le Dire et le dit* P.176.

(١٢) يؤكد دوكليرك و دوكرو فى مقالهما عن *Les animaux malades de la peste* فيما يتعلق بالعنوان، على صعوبة تقطيع نص أدبى إلى مجموعةٍ أقوال. واستحالة إعتبارا أن الكمات التى تكونه "كلمات تكون قولا، بالمعنى اللغوى للمصطلح، أى كلا مستقلا يعبر بنفسه عن اختيار تام للقائل بشكل مستقل عم يليه، وهذا لسبب بسيط هو أنهما يرون فى الكلمات التى تشكل العنوان إشارة إلى استمراريتها

DECLERQUE et DUCROT, ' les Animaux malades de la peste: Approche pragmatique et rhétorique" Actes du Colloque d'Albi, *Langages et Signification*, tome 2, 1983, pp. 5-38.

13- DUCROT, *le dire et le dit*, P. 177

14) لن نأخذ فى الاعتبار البعد الذى تقدمه التناولات الأخرى. فى المقابل، بواسطة تنويهات المؤلف أو النص الصاحب نعتبر النص كإمكان للعبة يحركها مسار عقلى خلال القراءة، ويتخذ النص طابعًا آنيًا بهذا البعد الجوهرى الذى تشكله.

15- M. ISSACHAROFF. Vox clamantis: L'espace de l'interlocution" in *Poétique*, *n*.87, Paris, Seuil, 1991, P.315.

16) فنتذكر أنه فى نظرية التعدد الصوتى للقول. يقيم دوكر تمييزًا بين المتحدث Locuteur من جانب والقائل من énonciateur من جانب آخر. فالمتحدث كائن نظرى، ومفهوم خطابىداخل اللغة، هو مقام داخلى حتى بمعنى القول. وعلاوة على ذلك هو الشخص الذى يقول: "أنا" والذى تميل إليه كل علامات الضمير الأول وهو المسؤول عن القول. أى هو الشخص الذى يحال إليه فى القول نفسه المسؤلية الكاملة للقول. أما القائلين فهم أيضًا كائنات نظرية ومفاهيم خطابية داخل اللغة؛ ولكنهم أشخاص ليس لهم نفس الخصائص المفردة للمتحدث. إن الوجود الخطابى المعطى لهم من خلال كلام المتحدث يدعم المواقف و وجهات النظر المقدمة. من المفترض أن يعبروا عن أنفسهم من خلال القول دون أن نحيل إليهم كلمات محددة؛ إذا "تكلموا" يعنى فقط أن القول ينظر إليه بإعتبارة معبرًا عن وجهه نظرهم وموقفهم ومسلكهم، ولكن ليس بالمعنى المادى للكلمة أى كلامهم". دوكرو يطلق إذن لفظ قائل على الأصول المعزوة داخل القول حتى من وجهات نظر مختلفة تم تقديمها.

DUCROT, "A propos de la Question du sens P.5.

17-M.ISSACHAROFF, "Voix, autorité, didascalies". in *poétique*, n.96, Paris, Seuil, 1993. P. 464

١٨ - المرجع السابق .

١٩- G. DECLERCQ et O.DUCROT, المرجع السابق P. 33.

٢٠- الإنعكاسية تتحدد عموما بحسبانها القدرة على الإشارة للذات، المرجعية الذاتية. إنعكاسية الخطاب هى إذن ملكته الخاصة فى الإحالة إلى نشاطه القولى الخاص، أن يقول مبينًا أنه يقول، أن يصف نفسه مستخدمًا نفس اللغة. إن ظواهر الإنعكاسية الخطابية أو اللغوية حاضرة فى كل مكان سواء فى المحادثات العادية أو فى الخطابات الأدبية الأكثر رقيًا. لكنه يكتسى ببعد مختلف تماما وقيمة مختلفة تمامًا فى الأدب، أو على الأقل فيما يعيننا وهو المسرح. فبالفعل يدور الحديث فى الغالب شأن المسرح عن "التقديم الذاتى" لكى نشير به إلى ظاهرة الإنعكاسية المسرحية أى المسرح الذى يتسلى بتقديم نفسه.

إبراز مسرحية المسرح وأنظر لمزيد من التفاصيل:

G.FORESTIER, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène franÇaise du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, P.325.

21- FORESTIER "Déguissement". in M.CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas 1991, P.245. PAVIS. 'Déguisement *Dictionnaire du théâtre*. Termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Editions Sociales, 1980 P.104.

22- G.FORESTIER, B المرجع السابق p. 245.

٢٣) المرجع السابق .

٢٤) الصيغة المسرحية يمكن أن تتحدد باللعبة التى نتمثل فى التشهير أمام الجمهور بالخاصية حين المسرحية أو العرفية لمقطع ، لحوار ، لموقف ، لشخص ، للعبة على الخشبة ، الخ . بمعنى آخر نقول أن تطرح أمام النظر التروس المسرحية - بالتشديد على أثر درامى أو برفض محو مسارات الانتاج المسرحى - الكاتب المسرحى يحطم لحظيًا الوهم مذكرًا القارىء/ المشاهد بأن الأمر يتعلق بمسرح ، ويخلق بذلك إفيهات مسرحية . انظر لمزيد من التفاصيل فكرة "المسرحية فى المرجع السابق FORESTIER, Illusion et théatre . w P.421 وانظر أيضا PAVIS, P.146

٢٥) الطبعة المستخدمة فى نص ماريفو *Théâtre Complet*. Ed. DELOFFRE, RUBELLIN, Paris, Garnier, Classique. T.L, 1989.

٢٦) فلنذكر سريعا بالموقف المبدئى : لأن الأمير كان يرغب فى أن يحب لشخصه وليس لموقعه قام بخطف سيلفيا ليفصلها عن عشيقها . ومع ذلك كل المحاولات وكل الاستراتيجيات المستخدمة حتى الآن بواسطة ممثلى البلاط من أجل "تدمير حب سيلفيا لأرلكان "(الفصل الأول المشهد ، p. 258) قد باءت جميعها بالفشل.

٢٧) ينبغى ملاحظة أن ليزيت ، بفضل تنكرها ، ستنجح فى إثارة ومهاجمة سيلفيا مضفية بذلك المصداقية على الأقوال المفترض أنها شريرة ، التى نقلتها فلامينيا فى المشهد السابق .

28- UBERSFELD, *Lire le théatre*, P. 130.

٢٩) يكفى ، حسبما يرى فورستييه ، وضعها على بعد حتى تبرز مسرحيتها كما هو الحال فى الكوميديا الكلاسيكية أو المسرح المعاصر (نظرة خارجية ، تعليق ساخر ، إلخ .. المرجع السابق Déguisement in CORVIN, .

30 - CORVIN, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994, P.40

٣١) (التشديد من عندنا) A. II. SC 2, P.280 – 281

٣٢) يرى جوفمان أن كل فرد ، فى التفاعل الاجتماعى ، هو مشدود بين ضرورتين : الدفاع عن أرض الأنا الخاص به (بصورة أخرى ، محاولة إنقاذ" الوجه السلبى" له) وإقامة رابطة اجتماعية مع الغير (أو انقاذا "لوجه الإيجابى " له ، أى الحاجة لأن يكون معترفًا به ومقدرًا من قبل الغير) وهذه الضرورات من الصعب التوفيق بينها ، لأن إقامة الرابطة الاجتماعية تجبر الفرد على أن يتخلص عن بعض الحواجز ويفتح بذلك الطريق للتسلل إلى الأرض" E.ROULLET, "Modalité et illocution" in *Communications* no32, 1980, Seuil, Paris, P.217) بالفعل . رغم المنفعة التى يراها كل متحدث فى الحفاظ على وجه الآخر سليمًا من أجل الحفاظ على وجهه هو ، فإن هناك بعض المشاهد تمتلىء بالوعيد سواء بالنسبة للوجه السلبى لأحد المتحدثين (طلب ، عرض ، من جانب المتحدث/ شكر ، وقبول للعرض بالنسبة المخاطب) وإما لوجهه الإيجابى (نقد ، سباب ، من جانب المتحدث/ اعتراف اعتذار بالنسبة للمخاطب) ولهذا نقابل فى الحوار استراتيجيات تفاعل يكون دورها تقليص هذا الوعيد أنظر لمزيد من التفاصيل. E.GOFFMAN, *la Mise en scène de la vie quotidiènne*, t.1: la présentation de soi; t.2: les Relations en publique, Paris, Minuit, 1973 et *les rites d'interaction*, Paris, Minuit 1974.

انظر أيضا فيما يتعلق بتأثير التفاعل الاجتماعى على البنيات اللغوية ، مقالات ROULLET "Modalité et illocution" PP. 216- 239. "Strategies d'interaction, mode d'implication et marqueurs illocutoires" in Cahiers de linguistique franÇaise, université de Genève, 1980.

33- DUCROT, *les Mots du discours*, p.126.

34- MAINGUENEAU, Pragmatique Pour le discours Littéraire Paris, Bordas, 1990 P. 113.

35- Ibid., p.118.

36-N. ELIAS, *la Société de cour*, trad. Fr. 1985, Flammarion, P.84 Cité in MAINGUENEAU, Ibid., P. 118.

٣٧) ينبغى أيضًا ألا ننسى أن مسرح ماريفو له بعد إنقلابى بالنسبة لسياقه الاجتماعى . هذا البعد الانقلابى يوضحه فى هذا المسرحية ، شخصية أرلكان.

٣٨)ينبغى الإشارة إلى أن قسوة الكائنات التى تسكن العالم المزعوم أنه جوهرة الكوميديا قد شدد عليه ساريل فى SAREIL *Ecriture Comique* . هذه القسوة التى لاتتوافق مع فكرة الكوميديا (يبدو أنها لم تجذبا إنتباه المعلقين [....] لأن العدوانية ، تتجلى أساسًا فى الكلام . إن إنفصال الشخصيات يمنع أن تتحول هذه القسوة إلى أعمال عنف على SAREIL, L'Ecriture comique, Paris, P.U.F. 1984. P. 83. (التشديد من عندنا) .

حتى لو كان هذا صحيحًا فى أغلب الأحوال . لايمكن لنا أن نهمل مشاهد الحشو Farce التى تتطور إلى الضرب بالعصا على سبيل المثال ؛ نرى سكابان يضرب النبيل جيرونت فى مسرحية المقالب وأرلكان يضرب تريفلان فى المشهد التاسع من الفصل الأول فى مسرحية.

٣٩) أنظر تنويهات المؤلف المختلفة فى هذا المقطع.

40- SAREIL, op. cit., P.94.

قراءة لرواية
إله الأشياء الصغيرة ، لـ "آرونداتي روى"
The God of Small Things, Arundhati Roy

منى برنس

أثارت رواية إله الأشياء الصغيرة The God of Small Things, للكاتبة الهندية آرونداتي روى Arundhati Roy جدلاً كبيرًا في الأوساط الأدبية البريطانية عقب إعلان فوزها بجائزة البوكر Booker Prize لعام 1997[1].

وحين اعتبرها الكثير من النقاد عملا رائعا وجديدا ويستحق الفوز بالجائزة عن جدارة، اعتبرها آخرون عملا رديئًا لايستحق الوصول إلى مستوى قائمة الترشيحات. فبينما أشادت مثلا جيليان بير Gillian Beer، رئيسة لجنة التحكيم بقدرة روى Roy على الابتكار اللغوى، وبقدرتها الهائلة على سبر أغوار النفس البشرية، وصفت كارمن كاليل Carmen Calil ـ رئيسة لجنة التحكيم لعام السابق الكتاب بأنه "ردئ جدًا". ويتناقض هذا العداء البريطانى الصريح للكاتبة الهندية مع الاستقبال الرائع الذى حظيت به الرواية على مستوى العالم. ويرجح البعض أن ذلك يعود إلى أن الرواية عن الهند وليست عن بريطانيا أو أيرلندا.

وقد رأى بعض النقاد أن أسلوب روى يتميز باستخدام جديد للغة الإنجليزية، وكسر لتقاليدها اللغوية، وابتكار لمفردات جديدة، وإعادة تركيب لما هو معروف سلفا، وهو ما أصبح فيما بعد تقليدا للكتاب الهنود الذين يكتبون باللغة الإنجليزية.

وفى الهند، برغم النجاح الذى حققته الرواية، فإنها أثارت أيضا جدلا من نوع آخر. فقد اضطرت روى للدفاع عن روايتها فى محكمة صغيرة بجنوبى الهند، فى منطقة كيرالا Kerala، وهى المنطقة التى ولدت بها روى، والتى استخدمتها مكانا للأحداث التى تدور حولها الرواية. والتهمة التى وجهت لروى هى خدش الحياء العام، وذلك من خلال وجود بعض المشاهد الحسية بالرواية. والمشكلة فى الواقع ليست فى وجود هذه المشاهد، وإنما لأن روى قدمت مشهدًا رومانسيًا لامرأة مسيحية تمارس الحب مع رجل من طبقة "المنبوذين"[2] وهذا هو ما أثار غضب الرأى العام المحافظ الذى يؤكد دوما على هذه الفروق الطبقية وعلى وجوب الالتزام بها.

و آرونداتى روى (٣٩ عاما) كاتبة سيناريو، وسبق وأن قدمت سيناريوهين لفيلمين روائيين سينمائيين، كما شاركت فى لجنة التحكيم بمهرجان كان السينمائى فى عام 2000. وقد ولدت روى فى جنوبى الهند فى منطقة كيرالا، ثم انتقلت إلى نيودلهى، ودرست الهندسة المعمارية وهى تعيش حاليًا بنيودلهى.

ومن الممكن القول بأن الرواية تحمل بعض ملامح السيرة الذاتية. فالمنطقة التى تدور بها أحداث الرواية هى منطقة كيرالا، كما أن روى نفسها تنتمى لعائلة مسيحية سوريانية مثلها فى ذلك مثل راحيل Rahel الراوية الرئيسية للأحداث. كذلك درست روى الهندسة المعمارية وكذلك راحيل. ولروى أخ ليس توأما، وتزوجت من رجل أمريكى وطلقت منه بعد فترة، وهذا ماحدث أيضا لبطلة الرواية.

ونظرًا لأن روى من أصل مسيحى سوريانى، فقد سارعت إحدى دور النشر السورية "دار الجندى"، إلى ترجمة الرواية وتقديمها لقراء العربية، وقامت بالترجمة جهان الجندى التى يحسب لها الجهد الهائل الذى بذلته فى نقل هذه الرواية إلى العربية. ونظرا لصعوبة الأصل الإنجليزى، تبدو الترجمة غريبة أحيانًا لقارئ العربية المعتاد على جمل كاملة سليمة نحويًا، وهو ما كان يشكل صعوبة فى القراءة أحيانًا. فالأصل الإنجليزى يعتمد على جمل قصيرة جدًا، بل وأحيانا على عبارات غير كاملة أو مجرد كلمات فقط. وتستخدم روى علامات الترقيم بكثرة وبخاصة النقطة بين العبارة والأخرى وبين الكلمة والأخرى، مما يفسد الشكل التقليدى للجملة المفيدة ولاستخدام علامات الترقيم كذلك ابتكرت بعض الكلمات، ومزجت بين كلمات أخرى، مما يجعل نقل هذه اللغة الفنية إلى العربية أمرا صعبًا جدًا وأحيانًا يصبح غير مفهوم.

ولغة الرواية أيضًا لغة مكثفة موحية تقترب فى أحيان كثيرة من اللغة الشعرية. ونجد الكاتبة فى أحيان أخرى تلجأ إلى الحيل المبتكرة لإخراج لغة جديدة أو لإبراز طريقة استخدام الطفلين للغة، مثل ضم الكلمات بعضها لبعض دون فواصل، أو نطق مقطع تلو الآخر، أو الفصل بين المقاطع، وبعضها البعض فى الكلمة الواحدة. كما تستخدم الكاتبة فقرات تتكون من كلمة واحدة أحيانًا ونقطة، أو عبارات متواصلة تتوزع فيها الحروف الكبيرة Capitals بشكل مسرحى أحيانًا. كل هذا اللعب والتغريب والتكسير للغة ربما يعكس شعورًا مشتتا للرواية، يتناسب مع البؤرة العاطفية للأحداث التى تتميز بالتحولات والانتقالات المفاجئة.

(١)

فن القص فى إله الأشياء الصغيرة

"القصص العظيمة هى القصص التى سمعتها وتريد أن تسمعها ثانية. تلك التى تستطيع أن تدخل من أى مكان وتقطن براحة. إنها لاتخدعك بنهايات تشويق (أو مراوغة)[٣]. ولا تفاجئك بغير المتوقع فى القصص العظيمة أنت تعرف من يعيش، ومن يموت، من يجد الحب، ومن لا يجد. ومع ذلك، أنت تريد أن تعرف كل ذلك ثانية"[٤].

يلخص هذا المقطع الذى يرد فى الثلث الأخير من الرواية، والذى يتعلق أساسًا بقصص الآلهة والأساطير الهندية، رؤية "روى" لفن القص، برغم أن هذه الرواية هى عملها الروائى الأول. فى إله الأشياء الصغيرة، ليس هناك مفاجآت. فروى تقدم النهايات وما آلت إليه الأحداث ونتائجها فى الصفحات الأولى من الرواية. القارئ إذن يعرف بداية من هى شخصيات الرواية الرئيسية، ويعرف خلفياتهم، وماذا حدث لهم وأخطاءهم، من مات ومن عاش منهم ولكن دون تفاصيل. التفاصيل تتكشف تدريجيا، من ثنايا السرد المراوغ الذى تنسجه روى على مهل، وبذلك يبدو أن اهتمام "روى" الرئيسى ليس الأحداث فى حد ذاتها، وإنما تفاصيل المأساة التى حلت بعائلة بأكملها نتيجة انتهاك القواعد والقوانين التى سنت منذ آلاف السنين: "جميعهم عبروا فى مناطق ممنوعة، جميعهم تلاعبوا بالقوانين التى تسن وتنظم ما يجب، أن يحب وكيف. وإلى أى حد"[٥]. وربما تعبر بنية السرد المراوغ المفتت الذى لا يتبع منطق أو ترتيب الأحداث زمنيا أو مكانيًا، عن رغبة "روى" فى كسر البنية التقليدية لمجتمع قائم على الطبقية، وتفتيت هذه البنية والبحث من خلال هذا التشتت عن علاقات إنسانية حقيقية أرحب من العلاقات الشكلية الزائفة التى تنحصر فيها كل طبقة.

والعائلة التى تحل بها المصائب هى عائلة مسيحية سوريانية أرستقراطية، وفد أجدادها من سوريا واستوطنوا منطقة كيرالا فى جنوبى الهند، وعزلت هذه العائلة نفسها عن بقية طبقات المجتمع الهندوسى التقليدى. ومع احتلال بريطانيا للهند وجدت تلك الطائفة أن مصالحها مع الإنجليز فتوطدت العلاقات، وأصبحت الطائفة المسيحية السوريانية من أنصار الإنجليز ومن محبيهم. وبرغم افتخار هذه الطائفة بسوريانيتها ،فإن ذلك لم يمنع الخالة الكبرى بيبى كوتشاما Baby Kochamma، من أن تقع فى حب راهب كاثوليكى أيرلندى، ومن أن تغير مذهبها الدينى وتدخل الدير كى تبقى بالقرب من حبيبها، لتكتشف حماقة قرارها فيما بعد، فتخرج من الدير، ولكنها تظل وفية لحبها العذرى مدى حياتها، وتبدأ فى كتابة مذكراتها اليومية فتفتتحها بكلمة "أحبك"، وتستمر فى ذلك التقليد حتى بلوغها سن الثمانين. كذلك تزوجت آمو Ammu المسيحية من رجل هندوسى، وأنجبت منه التوأم إستا Estha وراحيل Rahel، اللذين سيكون مصيرهما سيئا من وجهة نظر العائلة، لأنهما نتاج زواج مختلط. وتشاكو Chacko أخو آمو تزوج من إنجليزية من طبقة عاملة كانت مثار تحفظ أمه ماماتشى Mammachi صاحبة مصنع المخللات. ويستمر انتهاك القوانين ليبلغ ذروته فى علاقة آمو المسيحية المطلقة بفيلوثا Vilutha "المنبوذ" والمستخدم لدى عائلتها. وهى علاقة تؤدى إلى مقتل فيلوثا، وغرق الطفلة الإنجليزية صوفى مول Sophie Mol ابنة تشاكو ، وانفصال التوأم عن بعضهما البعض وعن أمهما، وطرد الأم من البيت لتموت بالسل لاحقا وتستمر المأساة لينمو إستا وحيدا مع أبيه وزوجة أبيه، ويصبح شخصا منطويا على نفسه، منسحبا إلى داخله، وصمته ملازم له كظله. وينمو خواء مرادف لصمت إستا ويأس يلازمان عينى أخته راحيل، التى تتزوج من رجل أمريكى لفترة وجيزة، ويطلقها بعد ذلك

لأنـه لم يفهـم سـر هـذه الـنظرة الخامـلة الساكنة فـى عيـنى راحيل، لأنه "لم يعرف أنه فى بعض الأمـاكـن، كالبـلد الــذى تنـتمى إليـه راحيـل، تتـنافس أنـواع متـنوعة مـن اليأس على (احتلال الصدارة"[6].

(٢)
بنية الزمن

مـن أهـم ما يلفت النظر فى هذه الرواية منذ صفحاتها الأولى، هو حركة الزمن المكوكية، إذ يظـل الـزمن يـتحرك قدمـا وخـلفا، ثم يرتد إلى اللحظة الزمنية الحاضرة فى القص مرة أخرى. ومن خـلال هـذه النقلات الزمنية المتكررة تنسج "روى" نسيج حكايتها بتأن وروية ودون عجلة أو تسرع، دائـريا كعنكبوت يغـزل خيوطـه بدقـة ودأب. فهـى قـد أخـبرت القـارئ مسبقا بنهايات الأحداث الدراميـة الـتى حدثـت فـى الماضى، قبل ٢٣ عاما، وقدمت شخصياتها بعد مرور كل هذه السنوات وبعد التحولات التى أصابتهم جميعا.

تـبدأ الـرواية بوقفـة زمـنية تـأمـلية تصـف فيهـــا الـراويـــة شـــهر مـايـــو فيآيميـنيم Ayemenem[7]".شـهر تـأمل حـار. الأيـام طويـلة ورطبة"[8]. تعود راحيل من أمريكا لرؤية أخيها الـتوأم إسـتا الـذى أعيد إلى البيت بعد ٢٣ عاما قضاها مبعدا عن المنـزل فى إيمينيم مع أبيه وزوجة أبيـه. راحيل مطلقة دون أولاد، وخواء يملأ روحها ويطل عميقا من عينيها. وإستا شبح إنسان رقيق صـامت دائمًـا، مـنطو عـلى ذاتـه. بعـودة راحيـل عـادت إلى إسـتا أصـوات القطار والضجيج، وهى الأصوات التى صاحبته لحظة افتراقه عن أمه وأخته فى محطة القطارات من قبل،منذ ٢٣ سنة.

وهما صغيران فى سن السابعة، قبل غرق صوفى مول وافتضاح أمر العلاقة بين آمو وفيلوثا، كـان الـتوأم يشـيران إلى أنفسـهما بـنحن، "فى تلك السنين المبكرة غير الواضحة "،تتذكر الراوية، "عندما كانت الذاكرة قد بدأت للتو، والحياة مليئة ببدايات دون نهايات، وكل شئ كان أبديا، كان إسـتا وراحيـل يفكـران بنفسـيهما سويا على أنهما "أنا"، وبشكل منفصل وفردى على أنهما "نحن" وكأنهمـا توأم سيامى نادر، الولادة، منفصلان جسديا، لكن "بروحين"مشتركين"[9]. أما الآن، وبعد عودة راحيل وقد أصبح عمر كل منهما ٣١ عاما، فقد أصبحت الراوية تفكر فى كل منهما على حدة " إنها تفكر فى إستا وراحيل على أنهما "هما"، لأن كلا منهما الآن يوجد على حدة، لم يعودا ما كاناه، أو ما اعتقدا دوما أنهما سيكونانه دائما.

لحياتهما حجم وشكل الآن ، لإستا حياته ولراحيل حياتها.

ظهـرت الحـواف والحـدود والحواجز والتخوم والنهايات القصوى، كمجموعة من العفاريت الأقزام فى أفقيهما المنفصلين، مخلوقات قصيرة بظلال طويلة. تحرس النهايات الغائمة"[10].

هما الآن فى عمر أمهما آمو عندما ماتت : ٣١ عاما.

"ليست سنا متقدمة.

وليست سنا صغيرة.

لكنها سن صالحة للحياة، وصالحة للموت"[11].

وهكـذا يتتابع السرد وينقطع ويقف بين الحين والآخر لتعلق الراوية على بعض الأحداث أو الذكـريات أو الأمـور الصغيرة فـى محاولـة دؤوبـة لفهـم ماحدث. هذا السرد المتقطع يعكس المنظور المشـتت للراوية الطفلة والراوية الراشدة ، التى تحاول بتأن جمع تفاصيل المشهد واستحضاره. وهى دائمـا تستحضـر تـلك المشـاهد الصغيرة والتفاصيل الدقيقة والدالة فى الوقت نفسه كما كان الطفلان يعايشـانها. فمـثلا مشـهد وصـول صوفى مول إلى المطار ومحاولة الخالة الكبرى إجبار الطفلين على الـتحدث الإنجـليزية والـتودد إلى صـوفى، وكذلـك استعراض الخالـة لمعرفـتها بالإنجـليزية وأدبها باستعارة بعض سطور مسرحية العاصفة لشكسبير، ذلك فى محاولة للتمييز بينهم كعائلة أرستقراطية مسيحية وبـين بقيـة الهنود "المتخلفين"، الذين لايعرفون التحدث بالإنجليزية بشكل سليم. وكذلك اضطرار الطفلين لغناء بعض المقاطع الإنجليزية التى أجبرتهم الخالة على التدرب عليها لأدائها أمام صوفى مول وأمها الإنجليزية.

"اقترحت بيبى كوتشاما أغنية للسيارة.

كان على إستا وراحيل أن يغنيا بالإنجليزية بصوتين مطيعين . وبابتهاج.
وكأنهما لم يجبرا على التمرن عليها طوال أسبوع كامل"[١٢].
إلا أن الطفلين يصران على نطق الإنجليزية بطريقة هندية، بحيث يشددان على المقاطع التى لايجب تشديدها :
اس ـ بح الـ ـ رّب دو ـ ما وأقول ثانية أسبح[١٣].

Re Joice in the Lo Ord Or-always and again I say re-joice ونظرا لإحساس الطفلين بأن صوفى مول طفلة محبوبة من الجميع حتى من قبل أن يراها أى شخص، وذلك لكونها إنجليزية بيضاء ذات شعر بنى محمرّ وعينين زرقاوين؛ فقد دفع ذلك الطفلين لملاحظة بعض الأمور التى فجرتها مشاهدتهما لفيلم "صوت الموسيقى" والذى شاهداه، من قبل عدة مرات ولكن دون أن يثير فيهما التساؤلات التالية:
أ ـ هل كان الكابتن "فون كلاب تراب" يهز رجله؟
لم يكن يفعل.
ب ـ هل كان الكابتن "فون كلاب" ينفخ فقاعات بصاق؟ هل كان يفعل ذلك؟
بكل تأكيد لم يكن يفعل.
ت ـ هل كان يلتهم ويزدرد؟
لم يكن يفعل ذلك [١٤].

وهذه الأسئلة التى كان التوأم يفكران فيها هى بالضبط بعض السلوكيات التى يقوم بها الهنود، والتى كانت الخالة الكبرى طوال الوقت تنبه الطفلين إلى ضرورة تجنبها، حتى لا يبدوا أمام صوفى مول وأمها متخلفين وغير متحضرين وغير مهذبين. فالحضارة بالنسبة إليها هى تجاهل كل ماهو هندى والالتصاق بما هو إنجليزى . وكان تصور الطفلين لاستجابة الكابتن كالتالى :
كان لدى الكابتن "فون تراب" بعض الأسئلة الخاصة به.
أ ـ هل هما طفلان أبيضان نظيفان؟
لا . (لكن صوفى مول كذلك).
ب ـ هل ينفخان فقاعات بصاق؟
نعم . (لكن صوفى مول لاتفعل).
جـ ـ هل يهزان أرجلهما، مثل الموظفين؟
نعم . (لكن صوفى مول لا تفعل).
د ـ هل أمسك أحدهما أو كلاهما ، أبدا ، قضيبا لغريب[١٥]؟
ن........ نعم . (لكن صوفى مول لم تفعل ذلك).

"إذن أنا آسف" قال الكابتن. فون كلاب تراب" إنه أمر مستحيل. لاأستطيع أن أحبهما (الطفلين الهنديين). لاأستطيع أن أكون أبا لهما. أوه كلا[١٦]".

وهكذا تظهر عقد النقص وريثة الاستعمار الإنجليزى للهند، ويضطر الهنود الأقل تحضرا (من وجهة نظر الهنود أنفسهم) إلى حب الإنجليز بينما الإنجليز غير مضطرين لذلك.

ثم لاتلبث الراوية أن تعود إلى لحظة القص الراهنة، لحظة عودة راحيل إلى آيمينيم بعد ٢٣ سنة من انفصالها القسرى عن أخيها التوأم:
بعد سنوات، من ذلك ، عندما عادت راحيل إلى النهر، حياها (أخوها).
بابتسامة جمجمة مريعة، وبتجويف موضع الأسنان، وبيد هزيلة رخوة ارتفعت من سرير مستشفى.
أمران اثنان كانا قد حدثا.
تقلص هو . وهى كبرت[١٧].

وبرغم هذه النقلات الزمنية السريعة التى تحدث دون تمهيد، وتكرار هذه النقلات ، فإن إيقاع السرد فى العموم بطئ خاصة فى الثلثين الأولين للرواية، وذلك لوجود وقفات زمنية كثيرة تعلق فيها الراوية على أحداث ماضية أو على اللحظة الحاضرة، أو تتأمل ماحدث وما آلت إليه الأمور الآن. كذلك يمتلئ النص بمقاطع وصفية كثيرة تصف الطبيعة فى آيمينيم، فى المنزل فى الماضى

والمنزل الآن، الشخصيات نفسها، ماضيها وحاضرها مما يبطئ من حركة السرد الداخلية. ولايسرع الإيقاع إلا فى الثلث الأخير عندما تبدأ روى فى الدخول فى تفاصيل الحادث الرئيسى فى الرواية، وهو غرق صوفى مول وبدء العلاقة بين آمو وفيلوثا، ثم انكشاف أمر العلاقة وما تلا ذلك من أحداث مأساوية، ثم يبطئ النص مرة أخرى عند اقترابه من مشهد النهاية وهو مشهد ممارسة الحب بين العشيقين آمو وفيلوثا حيث يتمهل الزمن قليلا ويمنحهما بعض الوقت كى يستمتعا سويا قبل أن تتلاحق الكوارث وينقضى زمن الحب والمتعة.

ثم تتذكر الراوية فيما بعد الفكرتين الرئيسيتين اللتين فكر فيهما إستا فى أثناء إعداده لرحلة المركب عبر النهر إلى الضفة الأخرى، عندما قرر أن يختبئ هو وأخته بعد أن قالت لهما أمهما فى لحظة غضب إنها لاتطيقهما وإنهما طوق فى رقبتها، الرحلة التى قررت صوفى مول أن تشاركهما فيها تضامنا منها مع موقفهما. كانت الفكرتان هما:
(أ) أى شئ (يمكن) أن يحدث لأى مخلوق كان.
(ب) من الأفضل أن يكون المرء مستعدا [١٨].

وبرغم عمليته الطفولية، إلا أن إستا لم يستطع أن يكون جاهزًا لتقبل ماحدث، ولم يكن أبدا مستعدا له، إذ ظل يحمل بداخله "ذكرى شاب له فم رجل عجوز. ذكرى وجه متورم ومهشم، وابتسامة مقلوبة. ذكرى بركة منتشرة من سائل صافٍ ومصباح عار منعكس عليه، ذكرى عينين محتقنتين بالدم فتحتا وجالتا ثم ثبتتا حدقتيهما عليه. إستا. وما الذى فعله إستا؟ لقد نظر فى الوجه المحبوب وقال: "نعم"[١٩]. الكلمة التى أنقذته هو وأخته وأمه من السجن الذى هددته به الخالة الكبرى، الكلمة التى خان بها فيلوثا، الرجل الذى أحبه كثيرًا نهارًا وعشقته أمه ليلاً. وظلت كلمة "نعم" التى حملت إدانة فيلوثا ظلما "مغروزة هناك فى عمق ثنية أو تجعيدة، مثل شعرة مانجو بين أضراس، والتى لايمكن أن "تسبب قلقا لأحد" وهى طليقة"[٢٠].
وتعلم الطفلان ساعتها أن الأمور من الممكن أن تتغير فى يوم واحد، بل فى بضع ساعات:
إن "بضعة" ساعات قد تؤثر على حصيلة حياة بأكملها. وإنه عندما تفعل تلك "الساعات القليلة" ذلك، فإنها مثل البقايا المنقذة لبيت محروق. ساعة الحائط الملوحة، والصورة الشائطة، والأثاث المسفوع. يجب أن تُنبش من بين الأنقاض وتفحص. تحفظ. ويقدم بيان حولها. الأحداث الصغيرة، والأمور الاعتيادية، تسحق ويعاد تشكيلها وتصبح بمعنى "ما" جديدة. وفجأة تصبح العظام الحائلة لقصة"[٢١].

وهذا بالضبط هو مافعلته "روى". نبشت التفاصيل الصغيرة والأشياء البسيطة، وأعادت صياغتها مرة أخرى لتخرج لنا هذه الرواية العميقة جدا والجميلة جدا.

(٣)
تناقض وقهر

من الممكن أيضًا اعتبار الرواية فى مجملها رواية عن القهر الذى ينتج عن تناقضات مختلفة. فالقهر الذى يمارس على الطبقات المهمشة والمستضعفين، وبخاصة النساء وطبقة المنبوذين فى هذه الرواية، وليد التناقضات المختلفة بين الأفكار والشعارات التى ترفعها دولة تعلن عن نفسها بأنها ديمقراطية وبين ممارسات هذه الدولة القمعية. التناقضات الحادة بين أيديولوجيا الحزب الشيوعى الذى يزعم حماية الفقراء والمنبوذين، ويرفع لواء المساواة بين الطبقات المختلفة وبين سلوكيات هذا الحزب وأعضائه العملية تجاه هؤلاء الفقراء والمنبوذين. وأيضا التناقضات التى تولدت عن الوجود البريطانى فى الهند وانفصال بعض طوائفه كالطائفة المسيحية السوريانية عن بقية المجتمع الهندى وربط مصالحها بمصالح المستعمر الإنجليزى وماتولد عن ذلك من ثنائية الكره / الحب تجاه الذات والمستعمر. وأخيرا التناقض فى العلاقات الإنسانية بين الحب والواجب، المشاعر الحقيقية والمشاعر الشكلية الزائفة.

فالضرب الذى تعرض له فيلوثا المنبوذ (وكونه منبوذًا أصلاً يعد قهرًا طبقيًا لإنسانيته) والذى أفضى إلى موته موتًا بشعًا على أيدى رجال الشرطة نتيجة للبلاغ الكاذب الذى تقدمت به الخالة الكبرى (والذى اتهمت فيه فيلوثا بأنه اغتصب آمو، وذلك حتى لاتتعرض سمعة العائلة للخطر إذا

أشيعت قصة العلاقة العاطفية)، هذا القتل الوحشى يُعد تعبيرًا قويًا وصارخًا عن ذلك القهر الذى يتعرض له المنبوذون على أيدى مؤسسة (يفترض أنها فى خدمة الشعب) من مؤسسات الدولة التى تدعى أنها ديمقراطية. إن ضرب فيلوثا وتشويه جسده دون أى تحقيق أو تحر، ثم محاولة تلفيق تهمة الاغتصاب يكشفان جليا التناقض الذى يقع فى مؤسسة تعمل من أجل إحقاق الحق وتأكيد مبدأ العدالة والمساواة، ولكن هذا لاينطبق على المنبوذين، فهم خارج السياق. ومن المفارقات التى تقدمها "روى" ببراعة، لوحة تصدرت مكتب الضابط فى قسم الشرطة مكتوب عليها الصفات التى يجب أن يتحلى بها رجال الشرطة:

أدب	Politeness
طاعة	Obedience
ولاء	Loyalty
ذكاء	Intelligence
كياسة	Courtesy
كفاءة[٢٢]	Efficiency

وقد صيغت هذه الكلمات بحيث يقابل الحرف الأول فى كل منها أحرف كلمة Police. ثم تسرد الراوية عنف رجال الشرطة المفارق تماما لهذه الصفات، كما شهده الطفلان:

"أيقظوا فيلوثا بأحذيتهم.

استيقظ إستا وراحيل على صرخة نوم مفاجئة من تهشم عظام ركبة .

سمعا صوت ضرب الخشب على اللحم، والحذاء على العظام، على الأسنان.

الشخير المكتوم عندما تركل معدة . والسحق الأبكم لجمجمة على الأسمنت.

وقرقرة الدم فى تنفس رجل عندما تتمزق رئتاه بنهاية مسننة من ضلع مكسور"[٢٣].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشخص الذى كشف أمر هذه العلاقة الآثمة من وجهة نظر العائلة والمنبوذين على السواء هو والد فيلوثا نفسه. إذ رأى أن واجبه بوصفه منبوذا تجاه العائلة التى استخدمته ومنحته كوخا يعيش فيه وعينا زجاجية بدل تلك التى فقدها فى أثناء تأدية عمله، يقتضى أن يذهب إلى العائلة فى أثناء هطول المطر ويقف مرتعشا خارج المنزل (الذى لايجب دخوله أو لمس محتوياته) ليخبر الخالة الكبرى ووالدة آمو بأمر هذه العلاقة. يخلع والد فيلوثا العين الزجاجية ويحاول إعادتها لأصحابها، لأنه يرى نفسه مجرما لايستحق مثل هذا العطف والكرم، يطلب الصفح والمغفرة لأنه والد هذا المنبوذ فيلوثا، ويبدى استعداده التام لقتله.

كذلك يتبدى التناقض الذى يساهم فى قهر فيلوثا للأبد من خلال تخلى الحزب الشيوعى فى آيمينيم عنه، الحزب الذى يفترض أنه يناصر الفقراء والمظلومين. فقد ذهب فيلوثا إلى الرفيق بيلاى Pillai فى منزله بعد افتضاح أمر علاقة فيلوثا بآمو، طالبا المشورة والنصح والحماية خاصة وأن فيلوثا عضو نشط فى الحزب أيضًا. ولكن الرفيق بيلاى يخذله ويرفض التدخل فى أمور شخصية. ويزداد الأمر سوءا عندما ينكر فى قسم الشرطة أن فيلوثا قد ذهب إليه وقت أن اختفى الطفلان، مما أدى إلى أن يتهم فيلوثا ظلما أيضًا باختطافه للأطفال وقتل صوفى مول، ويتبرأ تماما من علاقة فيلوثا بالحزب .

نوع آخر من التناقض يظهر من خلال علاقة والد آمو وتشاكو، عالم الحشرات الذى كان يتباهى ويفتخر بأنه يعمل لدى شركة إنجليزية، وبعلاقاته القوية بالإنجليز، فعندما اكتشف هذا العالم حشرة جديدة لم تعترف هذه الشركة بهذا الاكتشاف، وبعد عدة سنوات أرجعت الشركة الفضل لموظف آخر، فظل هذا العالم يحمل المرارة فى داخله ويشعر بأنه أهين من قبل الإنجليز الذين أحالوه إلى التقاعد دون تكريم أو اعتراف بأفضاله فى خدمتهم. نتيجة هذا التناقض والقهر الذى وقع على هذا الرجل من قبل الإنجليز كانت قهرا لزوجته الهندية تمثل فى ضربها يوميا بمزهرية من النحاس. وظل هذا التعذيب اليومى مستمرا إلى أن عاد تشاكو من بريطانيا حيث كان يدرس ومنع والده من إيذاء أمه. وكانت النتيجة أن كف الزوج عن الكلام والتعامل مع زوجته نهائيا منذ ذلك اليوم وحتى وفاته.

والخالة الكبرى بيبى كوتشاما، التى أحبت راهبا فى مراهقتها قهرت نفسها نتيجة لعلاقة الحب المحبطة، وفرضت الرهبنة على نفسها لفترة، ثم رفضت الزواج وفاء لحبها ورفضت كل متع الحياة حتى سن متأخرة جدًا، عندما لاحظت راحيل فجأة أن خالتها انقلب حالها وأصبحت تهتم بالأمور الدنيوية التى رفضتها فى صباها، فأصبحت تضع مساحيق الزينة، وتصبغ شعرها، وتلتهم الطعام بشراهة، وتشاهد فى المحطات الفضائية المسلسلات الأمريكية، وقنوات الجنس.

ومـا ماتشى Mammachi زوجة عالم الحشرات التي لم تسلم من أذى زوجها إلا بعد تدخل الابن، وقعت فى التناقض المدمر الذى سمح لابنها تشاكو بأن يمارس احتياجاته الذكورية فى البيت، قصنعت لغرفته مدخلا خاصا بحيث لاتمر الفتيات اللاتى يأتى بهن داخل البيت. هذا بينما هذه الأم نفسها حبست آمو داخل غرفتها وأمرت بانفصال الطفلين عنها عندما كانت آمو تلبى احتياجاتها المقدسة للحب والعاطفة. وتشاكو نفسه وقع فى تناقض مماثل، فهو بوصفه ماركسيا يدعو إلى التكافل الاجتماعى وعدم استغلال طبقة لأخرى، كان يغوى الفتيات اللائى يعملن لديه فى المصنع ويستغلهن لقضاء شهوته الجنسية وحسب، دون أى إحساس بالذنب أو الاستغلال أو التناقض.

أما آمو التى انفصلت عن زوجها الهندوسى بعد أن أدمن الكحول وصار يضربها هى وطفليها يوميا، فقد كان نصيبها من القهر مضاعفا. إذ لم يكن مرحبا بعودتها بعد طلاقها هى وطفليها الناتجين عن زواج مختلط لم يرض عنه أبواها. ثم ماحدث لها نتيجة إقامتها علاقة غير شرعية (ليس فقط لأنها خارج إطار الزواج) مع منبوذ، فجرؤت بذلك على كسر تابو يقضى بعدم الاختلاط بين الطبقات خصوصا مع المنبوذين منهم. والنتيجة إهانتها، وإبعاد طفليها عنها، وطردها من البيت لتموت بالسل وحيدة فى غرفة قذرة. وتنمو راحيل طفلة برية وحيدة دون أحد يهتم بأمورها الروحية والإنسانية. وينمو إستا بمفرده، فينطوى على ذاته وينسحب إلى داخله ويصمت إلى الأبد. ولكن آمو تظل هى الشخص الوحيد الذى لم يسمح للتناقض الشكلى بأن يسيطر عليه، فمنحت نفسها للحظات حب حقيقى وهى تعلم فداحة الثمن الذى ستدفعه.

(٤)

الحب المستحيل

ظلت "روى" طوال السرد ترجئ مشهد الحب الكارثى بين آمو وفيلوثا إلى أن ختمت به الرواية، وقد عنونت هذا المشهد بـ "ثمن العيش". ويحتمل هذا العنوان معنيين:

الأول: هو التضحية بالحب، بالعلاقة الإنسانية الحقيقية الوحيدة فى حياة آمو وفيلوثا، من أجل البقاء على قيد الحياة فى منزل قائم على الكراهية، الحقد، والنفاق، الطبقية والتقاليد الشكلية بالنسبة لآمو، وكوخ حقير على ضفة النهر معزول فى طبقته المنبوذة بالنسبة لفيلوثا.

والثانى: هو أن تلك اللحظات الحميمة التى قضاها كل من آمو وفيلوثا سويًا فى تلك العلاقة التى استمرت ١٤ ليلة هى الحياة الحقيقية التى بالفعل دفعا ثمنها غاليا.

وقد اختتمت "روى" الرواية بهذا المشهد الرومانسى الجميل جدا، الذى يتسامى فوق الفروق الطبقية والشكليات الزائفة لتقدم لحظة إنسانية حقيقية يتمازج فيها جسدان وروحان متحابان ليهربا من وطأة التقاليد الجائرة والقيود الطبقية غير الإنسانية وهما واعيان بأن ذلك لن يطول لفترة طويلة، ولكن إحساسهما بحقيقية وجوهرية مايفعلانه هو ما دفع بهما إلى هذه النهاية الحتمية.

تسرد الراوية: "لم تعرف ما الذى جعلها تسرع عبر النباتات. والذى حول سيرها إلى ركض. والذى جعلها تصل إلى ضفاف الميناتشال[٢٤] لاهثة. تنشج، وكأنها قد تأخرت على شئ ما. وكأن حياتها تعتمد على وصولها هناك فى الوقت المناسب. وكأنها علمت أنه سيكون هناك. ينتظر. وكأنه علم أنها ستأتى

لقد فعل علم"[٢٥].

هكذا علمت راحيل وعلم فيلوثا دون أية ترتيبات مسبقة، وربما دون وعى مسبق بأن قدرهما أن يلتقيا ليس فقط نهارا عندما يذهب فيلوثا إلى حديقة البيت كى يلاعب الطفلين ويقدم لهما هداياه المختلفة التى صنعها بنفسه من قوارب وطواحين هوائية وصناديق خشبية مما كان يبرع فى القيام به، ولكن أيضًا ليلا. وبالتحديد منذ الليلة التى حلمت فيها آمو عصرا برجل بذراع واحدة يحبها، لكنه لايستطيع أن يمنحها شيئين فى وقت واحد: فإذا حضنها لم يستطع أن يقبلها، وإذا قبلها لايستطيع أن يراها، وإذا رآها لايستطيع أن يشعر بها، وعلمت آمو ساعتها أنه هو فيلوثا، وكذلك علم فيلوثا من تلك النظرة التى علقت بعيونهما عندما كان يحمل طفلتها نهارا. ولكن هل كانا سيمنعان نفسيهما من دفع "ثمن العيش"؟ هل كان فيلوثا مستعدا لدفع ذلك الثمن الباهظ الذى سيدفعه، لاحقا؟ "لو كان يعلم أنه كان على وشك دخول نفق، مخرجه الوحيد. هو فناؤه الشخصى، هل كان سيستدير ويبتعد؟

ربما.
وربما لا.
من يستطيع أن يعرف؟!"[26].

والمشهد بتفاصيله الدقيقة يحمل فى طياته خوف فيلوثا وإحساسه بالقهر الذى أحيانا يشل حركته. فهو منبوذ لايحق له لمس غير المنبوذين، والبادئة هنا هى آمو:

ذهبت نحوه، ومددت طول جسدها مقابل طول جسده، وقف هو فقط.
لم يلمسها. كان يرتجف. بسبب البرد. بسبب الرعب. وبسبب الرغبة الموجعة ..
حاول أن يكون منطقيا: ما أسوأ ما قد يحدث؟ قد أفقد كل شئ:
عملى. عائلتى. حياتى. كل شئ:
استطاعت أن تسمع طرقات قلبه الضارية.
عانقته إلى أن هدأ. نوعا ما [27].

ثم تولت البيولوجيا زمام الأمر، وأصبح من المحال تفريق هذين الكائنين بعضهما عن البعض برغم الألم الذى سينتج عن هذا اللقاء. برغم فداحة الثمن:

ابتكرت البيولوجيا الرقصة. ووقتُها الزمن. وأملاها الإيقاع.
كان جسد كل منهما يجيب الآخر، وكأنهما كانا يعلمان من قبل أنه
فى مقابل كل رعشة لذة سيدفعان كمية مساوية من الألم، وكأنهما
كانا يعلمان أنه إلى أى مدى يذهبان سيقاس بكم يستطيعان
أن يتحملا. وهكذا تعانقا. يعذبان بعضهما بعضا. يعطيان
أحدهما للآخر ببطء[28].

وهذا المشهد أيضا يكشف عن استفادة "روى" من عملها فى مجال السينما وكتابة السيناريو فالمشهد عبارة عن لوحة سينمائية غنية بالتفاصيل الدقيقة التى لاتلتقطها سوى عين مخرج له رؤية. فمثلا فى خلفية المشهد، "نبض النهر خلفهما فى الظلمة، مثل حرير برى. وبكى خيزران أصفر. ارتاحت أكواع الليل على الماء وراقبتهما"[29].

ثم يعود السرد لينقل مايشعر به فيلوثا، تسرّب الرعب رويدا رويدا داخله، بسبب ماكان قد فعله، بسبب ما كان يعلم أنه سيفعله ثانية، مرارا وتكرارا"[30]. ولكن لم يكن هناك شئ ليقال، ولم يستطع فيلوثا أن يفعل شيئا حيال خوفه ورعبه سوى أن يطويه فى زهرة متقنة دقيقة، تأخذها منه آمو وتضعها فى شعرها. هى أيضا ليس أمامها سوى الضعف والرقة والهشاشة كى تضع ثقتها فيها، الأشياء الصغيرة فقط. وهكذا تقول الراوية: "حتى فيما بعد، فى الليالى الثلاث عشرة التى تلت هذه الليلة، التصقا بأشياء صغيرة. بقيت الأشياء الكبيرة كامنة فى العمق إلى الأبد. كانا يعلمان أنه لا يوجد مكان ليذهبا إليه، لم يكن لديهما أى شئ. لا مستقبل. ولذلك التصقا بالأشياء الصغيرة"[31] تعلقا بالأشياء الصغيرة، بأسراب النمل، بيرقات خرقاء، بخنافس مقلوبة، بزوج من الأسماك. كان يسبح فى النهر، وبغرس بنى كان فيلوثا يسميه "سيد النفايات"، و"دون أن يعترفا بعضهما لبعض أو لنفسيهما، ربطا قدرهما، ومستقبلهما (حبهما، جنونهما، أملهما، متعتهما اللانهائية. به، تفقدا، ليلة كل يوم (مع ذعر متنام مع مرور الوقت) ليريا إن كان بقى على قيد الحياة ذلك اليوم .

اختاراه لأنهما كانا يعلمان أن عليهما أن يضعا إيمانهما فى الهشاشة. أن يلتصقا بالصخر"[٣٢]. الشئ الوحيد الذى كان يعدان به بعضهما بعضا هو اللقاء فى الغد، ويقال فى كلمة واحدة.

"غدا"؟

"غدًا"[٣٣].

هـذا كـل ماكانـا يمتـلكانه، الوعد بلقاء فى الغد، ووعى بأن الأمور من الممكن أن تتغير فى يوم، بل فى ساعات قليلة.

ولكـن تظـل هـذه العلاقـة الحمـيمة بـين فيلوثا وآمو هى العلاقة الوحيدة الصحيحة إنسانيا بالـنظر إلى بقيـة العلاقـات الأخـرى القائمـة عـلى المظاهـر، والمصـالح، التقاليد الزائفة، والخداع أو السـلطة. لم يكن بين فيلوثا وآمو سوى علاقة حب طبيعية ملأت روح كل منهما وأنقذت قلبيهما من الخـواء الـذى كـان يعصف بهما. وبذلك أصبح فيلوثا إلها للحب والتفاصيل والأشياء الصغيرة، إلها بالمعنى الإنسانى للكلمة وليس بالمعنى الأيديولوجى الذى يوحى بالسلطة والقهر.

وربمـا تريد الكاتبة فى النهاية أن تشد انتباه القارئ إلى أهمية الأشياء الصغيرة فى حياتنا، الأشـياء الـتى يـراها الـبعض صغيرة وتافهة وليست بذات أهمية فى سياق عالم متسع وشاسع يضج بأيديولوجيـات كاذبـةوأخلاق زائفـة وتقـاليد وأعراف شكلية. "روى" تقدم الحب، العلاقة الإنسانية الحميمية الحقيقية فى مقابل النفاق الاجتماعى والأخلاقى والسياسى. وربما تهـدف "روى" من إرجاء المشـهد إلى الـنهاية إلى خلخـلة نظـام القيـم الطـبقى، والدعـوة إلى الحـب بـرغم اختلاف الطبقات. والواقع، برغم أن النهاية (نهاية العلاقة) مأساوية جدا وقد تردع البعض عن ارتكاب مثل هذا الخطأ المحـرم وكسـر هـذا الـتابو، فـإن وجـود مشـهد الحب هذا فى نهاية الكتاب واختتامه بكلمة الوعد "غدًا"، أى بعد أن قدمت روى بالفعل كل تفاصيل المأساة، ربما يحمل هذا وعدا آخر بتغيير ممكن، وأمـلا فـى قـدرة الحـب على التسامى والتجاوز، وأنه يمكن للأشياء الصغيرة أن تنمو وتعيش. وعلى المـرء أن يخـتار بـين "ثمـن العيش" الزائف الشكلى بالتخلى عن الحب والتواصل الإنسانى، وبين "ثمن العيش" الحقيقى الذى يتمثل فى التخلى عن القيم الشكلية والزيف والجمود، والإيمان بالحب. الخيارين مطروحان.

هوامش :

١ ـ جائزة البوكر (Booker Prize) أحدى أهم الجوائز الأدبية فى بريطانيا فى السنوات الأخيرة، وتنظمها رابطة الكـتاب الوطـنية فى المملكة المتحدة. وتمنح الجائزة لأفضل رواية طويلة كتبها باللغة الإنجليزية كاتب أو كاتبة من إنجـلترا، إو أيرلـندا، أو دول الكومـنولث، أو باكسـتان، أو جنوب إفريقيا فقط. ويتم ترشيح الروايات عن طريق دور النشـر. وتضم لجنة التحكيم كاتبا، ناشرا، أمين مكتبة، رئيس لجنة التحكيم، المشرف على الجائزة، ومسئول تـنفيذى مـن جماعـة الـبوكر. ومن أهم الكتابّ الذين فازوا بهذه الجائزة: نادين جورد يمر Nadine Gordimer ، وجراهام جرين Graham Green، وجون فاولز John Fowles ، وسلمان رشدى Salman Rushdi، ومايكل أونداتـش Michael Ondaatje مؤلـف رواية "المريض الإنجليزى" The English Patient. وتبلغ قيمة الجائزة المالية ٢٠ ألف جنيه استرلينى .

(المصدر : California Booker Prize Winners". Nosthern Independent Booksellers Association Internet. http : / / W W W. nciba. Com/ booker. html.

٢ ـ "المنبوذون" هم أدنى طبقة فى المجتمع الهندى الذى يقوم على الطبقات الدينية. فأعلى طبقة فى الهندوسية هى طبقة "البراهمان"، وهم مايعتقد أنهم خلقوا من رأس الإله (براهما)، وأدنى طبقة هى طبقة "المنبوذين" الذين يعتقد أنهم خلقوا من أقدام الإله. ولايمكن الاختلاط بين هذه الطبقات، كما لايمكن الارتقاء من طبقة لأخرى.

٣ـ بعض التصحيحات ضرورية فى الترجمة . الأصل "وخديعة".

٤ـ أرونداتى روى ، إله الأشياء الصغيرة، ترجمة جهان الجندى، دار الجندى، سورية: ١٩٩٩ ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

٥ـ المصدر السابق ، ص٣٩.

٦ـ المصدر السابق ، ص ٢٦ .

٧ ـ اسم مكان .

٨ ـ أروندانى روى ، إله الأشياء الصغيرة . ص٧.

٩ـ المصدر السابق ، ص ٩.
١٠ـ المصدر السابق ، ص ٩
١١ـ المصدر السابق ، ص ١٠.
١٢ـ المصدر السابق ، ص ١٨٠.
١٣ـ المصدر السابق .
١٤ ـ المصدر السابق ، ص ١٢٤.
١٥ ـ فى أثناء مشاهدة العائلة لفيلم "صوت الموسيقى" خرج إستا من قاعة العرض ليستطيع الغناء دون أن يزعج أحدًا وجلس فى كافتيريا السينما، عرض عليه بائع المشروبات كوبًا من عصير الليمون وأجلسه على كرسى خلف طاولة المشروبات. وحمل إستا الكوب بيد، أما اليد الآخرى فقد أمسك بها النادل وضغط بها على قضيبه المنتصب، وعندما انتهى مسح يد إستا بخرقة من القماش وهدد إستا بشكل غير مباشر بأنه إذا تفوه بكلمة فإنه سوف يؤذيه. عاد إستا إلى قاعة العرض وهو يشعر بالغثيان، ويده التى أمسكت بقضيب الرجل مرفوعة لأعلى كى يتجنب لمس أى شئ. وقد ورد هذا المشهد فى الصفحات الأولى من الرواية.
١٦ ـ أرونداتى روى ، إله الأشياء الصغيرة ص ١٢٥.
١٧ ـ المصدر السابق ، ص ١٤٥.
١٨ ـ المصدر السابق ، ص ٢٢٩.
١٩ ـ المصدر السابق ، ص ٤١.
٢٠ ـ المصدر السابق ، ص ٤١.
٢١ ـ المصدر السابق ، ص ٤٠.
٢٢ ـ المصدر السابق ، ص ٣٤٥.
٢٣ ـ المصدر السابق ، ص ٣٥٠.
٢٤ ـ اسم نهر .
٢٥ ـ آروندراتى روى ، إله الأشياء الصغيرة ص٣٧٦.
٢٦ ـ المصدر السابق ، ص ٣٧٧ ـ ٣٧٨ .
٢٧ ـ المصدر السابق ، ص ٣٧٩ .
٢٨ ـ المصدر السابق ، ص ٣٧٩.
٢٩ ـ المصدر السابق ، ص ٣٨٠ .
٣٠ ـ المصدر السابق ، ص ٣٨٢ .
٣١ ـ المصدر السابق ، ص ٣٨٣ .
٣٢ ـ المصدر السابق ، ص ٣٨٣ .
٣٣ ـ المصدر السابق ، ص ٣٨٤ .

المتابعات والدوريات

• بيير بورديو Pierre B ourdieu
قواعد الفن Les Régles de l' Art

ترجمة : إبراهيم فتحى

• أسئلة الإبداع فى مواجهة النمط
من عبودية المطابقة إلى حرية الاختلاف

وفيق سليطين

• مجلة Europe
نوفمبر ـ ديسمبر سنة ٢٠٠٠

Egypte / Monde arabe no3
La Censure ou comment la contourner

• الرقابة أو كيف تتحايل عليها

• الدوريات العربية

بيير بورديو Pierre Bourdieu
قواعد الفن Les Régles de l' Art

ترجمة : إبراهيم فتحى

ليس اسم بيير بورديو من الأسماء اللامعة المتداولة بين المثقفين العرب، المبدعين والنقاد، باعتباره حجة يستشهد بها مثل سارتر فى الخمسينيات أو رولان بارت الآن (دون فهم متعمق لأى منهما فى معظم الأحوال). ومن الصعب وضعه فى تصنيف جاهز داخل علم الاجتماع، فقد حاول وسط الاتجاهات المتنازعة داخل هذا العلم أن يقدم" تركيبا " بعيدا عن النزعة التلفيقية، بمواصلة إنجازات تاريخ هذا التخصص من زاوية نقدية. إنه لا يغفل إسهامات ماركس ودوركايم وماكس فيبر التأسيسية، ولكنه يضع الحدود حول صلاحيتها المطلقة. وقد يتفق جزئيا مع نظرة البنيوية فى سيادة الكل الاجتماعى على أجزائه وعناصره، وأهمية العلاقات بين هذه العناصر بالنسبة إلى طبيعة هذه الأجزاء والعناصر أو ماهيتها وجوهرها. ولكنه يختلف مع سكونية البنيوية وإلغائها دور الأفراد وفاعليتهم ويبرز دور الصراع الاجتماعى و الفكرى فى إعادة إنتاج البنية. وبالإضافة إلى ذلك فهو لا يعطى للنموذج اللغوى أى أسبقية بالنسبة إلى كل أشكال السلوك الاجتماعى، كما أنه يختلف اختلافا واضحا مع نظرية البنيوية فى اللغة والأدب والثقافة.

وكيف يجد بورديو شعبية بين مثقفين عرب ينظرون إلى الأعمال الثقافية باعتبارها كيانات مستقلة خاضعة لقوانينها الخاصة ولاعلاقة لها بشروط إنتاج الأعمال ولا بشروط تكوين الأفراد الذين ينتجونها ؟ أو بين مثقفين عرب انتشرت بينهم فكرة الذات الفنية المبدعة، التى أبدعت نفسها بنفسها فى فراغ مطلق؟ إنه يرفض تلك الفكرة النرجسية التى تغرق العمل الفنى فى غموض صوفى مفعم بأسرار الخلق والإلهام غير القابلة للفهم، وبالمواهب الاستثنائية والقدرات العبقرية التى تقاس "بقواعد" فنية نهائية للامتياز، لايعرف أحد من أين جاءت ولامبرر جدارتها بالقبول. وهو يكشف عن أنه فى بعض الأحيان قد تكون قواعد الفن الجمالية التى يسنها الإلهام، دعما لسلطات مهيمنة دميمة تطمح إلى جعل مقولاتها الفكرية والوجدانية أبدية.

ومن ناحية أخرى، كيف كان من المكن أن يلقى بورديو ترحيبا من مثقفى اليسار العربى الذين استشرت بينهم منهجية اختزالية تقيم تضايفا آليا بين المقولات الاجتماعية والمقولات الفنية؟ فقد كان هؤلاء يرون أن الأديب مثلا يصبح نتاجا لشريحة طبقية محددة يعكس جوهرها النقى (سواء أكان رجعيا أم محافظا أم ثوريا)، ويعكس تطلعاتها المحددة سلفا ووعيها العملى أو المكن. ويرفض بورديو إغفال تلك المنهجية لدراسة النوعية الفنية واختزالها العمل الفنى إلى ناقلة معلومات عن فترة أو أحداث أو مناخ فكرى أو انفعالى.

وهو لذلك لم يلق اهتماما كبيرا عند أنصار المنهج الاجتماعى،كمالم يلق احتفاء عند الشكلانيين . ولن نجد له أثرا يذكر بالمثل فى أقسام علم الاجتماع الأكاديمية بالبلاد العربية. فهو يأخذنا داخل مطبخ علم الاجتماع، ليكشف لنا أسرار التخصص فى معترك ممارستها. إنه يمسك ببعض دارسى علم الاجتماع متلبسين بلعب دور قديس الحقيقة الموضوعية المحايدة المنزهة عن الغرض، ويفضح خلف قناعهم المقاول الاجتماعى المشارك فى إدارة النظام القائم وتبريره. وكما هى الحال مع القواعد الفنية الأبدية، يسلط بورديو الضوء على النموذج "العلمى" المتخيل الأبدى الشامل الذى يدرس البشر كما لو كانوا وحدات إحصائية قابلة للاستبدال فيما بينها وتسلك وفقا لقواعد عالمية تصلح للتطبيق على النخبة والأغلبية، وعلى التيارات المتصارعة، وفى أمريكا والهند.

إنه ينتمى فى المجال الثقافى إلى الذين لهم مصلحة فى التغيير، ويصارعون القوى المحافظة كما يصارعون النزعة الثورية الزائفة لماركسية مشوهة ببيروقراطية، ويحاولون إعادة تأسيس علم الاجتماع على أسس معرفية ركينة.

ومن هذا المنطلق، أين يقف بورديو من فاعلية الإبداع الفردى، ومن خصوصية الأدب، ونوعية الأشكال الأدبية؟ إنه ينحت مصطلحين أساسيين يستخدمهما فى كتاب قواعد الفن، هما مصطلح المجال champ ومصطلح التطبع habitus.

المجال :

تنصب أهم أبحاث بورديو على سوسيولوجيا الثقافة، فقد كتب عن التعليم والفنون والآداب، وأوضح أن تمايز الوحدة شبه المتجانسة الأولية فى المجتمعات التقليدية قد أدى إلى ظهور مجالات مستقلة ذاتيا: مجال اقتصادى، ومجال سياسى، ومجال دينى، ومجال قانونى، ومجال جمالى.. إلخ. وقد اهتم اهتمامًا كبيرًا بالممارسات الرمزية (ممارسات التعليم والممارسات الدينية والفنية والثقافية عموما). فالعلاقات بين الطبقات ليست علاقات اقتصادية فحسب بل هى أيضا علاقات معان وعلاقات سيطرة أو تبعية رمزية. ويطلق بورديو تعبير رأس المال على القدرة الاجتماعية التى تستطيع أن تنتج آثارا (بوعى أو بغير وعى) فى مضمار المنافسة، ومن ثم فهو يستخدم مفهوم الإنتاج الرمزى ورأس المال الرمزى للتعبير عن ممارسات متعددة، ممارسات طقسية واحتفالية وسياسية وفنية. وفى المجتمع الحديث، يُدرَك كل مجال على خطوط سوق: فهناك منتجون ومستهلكون للسلع فى المجال الاقتصادى، وللسلع الرمزية المنتجة فى المجالات الأخرى.

والمجال (الاقتصادى أو السياسى أو الأدبى إلخ). هو نسق تنافسى من العلاقات الاجتماعية الموضوعية يعمل وفقا لمنطقه الداخلى الخاص (يُشرِّع لنفسه). وكل مجال تنظمه قواعد غير منطوقه، تحدد ما الذى يصح إدراكه أو قوله داخله وما الذى ينبغى ألا يرد ذكره على اللسان أو ينبغى أن يظل خارج مدى الرؤية وتلك القواعد عند بورديو هى نمط من "العنف الرمزى"، عنف شرعى لايلاحظه أحد بوصفه عنفا، فهو عنف رقيق غير مرئى، عنف الثقة وإضفاء القيمة و "البديهيات" التى لاتناقش والولاء للثوابت والالتزام بالمفهوم الحق لروح التراث. وهذا العنف الرمزى يعمل فى كل مجالات الثقافة، حيث يجرى استبعاد الذين لايملكون المواهب أو الأذواق أو المؤهلات التى تعتبر صحيحة صحة مطلقة ويفرض عليهم الصمت. وقد يشبه مفهوم العنف الرمزى مفهوم الهيمنة عند جرامشى، وهو القبول الطوعى لقيم ومعايير وتصورات السادة من جانب المسودين، وامتصاصها كموجهات فى كل نواحى الحياة.

ويتألف المجال من مؤسسات ومن أفراد يتنافسون على الرهان نفسه، وهذا الرهان هو الحصول على الحد الأقصى من السيادة داخل المجال. وتسمح تلك السيادة للذين يحققونها بإضفاء "الشرعية" على المشاركين الآخرين، أو بسحبها منهم وإقصائهم بعيدًا عن جنة المجال. ويستتبع تحقيق تلك السيادة جمع أكبر قدر ممكن من نوع خاص من رأس المال الرمزى الملائم للمجال (الثروات الرمزية من قبيل الأفلام والمسلسلات والمسرحيات والكتب وتسجيلات الدعاة واللوحات والتماثيل والتسجيلات الغنائية والموسيقية مزدوجة الطابع، فهى سلع ودلالات معنوية، ولكن القيمة الرمزية مستقلة نسبيا عن القيمة الاقتصادية. ويضاف إلى جانب الثروات الرمزية الشهادات والشهرة والجوائز وشارات التميز والتكريم).

ويقدم كل مجال نفسه بوصفه حيزًا تنتظم عناصره فى بنية من المواقع أو المراكز. وخصائص هذه المواقع تعتمد فى المحل الأول على مكانها داخل البنية، ويمكن تحليلها باستقلال نسبى عن الصفات المميزة لشاغليها (فهذه الصفات نفسها يفترضها الموقع وتتحدد به جزئيا). ويرى بورديو أنه فى مرحلة الحداثة التى دامت طويلا قبل مرحلة مابعد الحداثة الراهنة أمكن اكتشاف قوانين عامة للمجالات. فمجالات شديدة الاختلاف، مثل مجال السياسة ومجال الثقافة ومجال الدين تمتلك مع ذلك قوانين مشتركة من حيث السيرورة. وكل مرة يدرس فيها مجال جديد تكشف عن سمات نوعية تخص مجالا معينا، كما تدفع إلى تقدم المعرفة بالآليات الشاملة للمجالات التى تأخذ طابعا نوعيا تبعا للمتغيرات. وهو ينقل عن المجال السياسى أن المتغيرات القومية تؤدى إلى أن تجعل آلية عامة مشتركة مثل الصراع بين المطالبين بالسلطة والمسيطرين عليها تأخذ أشكالا مختلفة. ويعتبر ذلك سمة لكل مجال. ففى كل مجال سنجد صراعا ينبغى أن نبحث كل مرة عن أشكاله النوعية بين القادم الجديد الذى يحاول أن يقتحم مغاليق حق الدخول وبين صاحب السيطرة الذى يحاول الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافسة.

وبنية المجال هى حالة لعلاقة القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات المشتبكة فى الصراع، أى هى حالة لتوزيع رأس المال النوعى (الرمزى فى حالة المجالات الثقافية) الذى تراكم فى مجرى الصراعات السابقة وأصبح يوجه الإستراتيجيات التالية. وهذه البنية التى تظل مصدر إستراتيجيات التحويل مشاركة دائمًا فى اللعبة: فالصراعات التى يكون المجال مسرحا لها يصير رهانها احتكار السلطة الشرعية النوعية (احتكار "العنف" الرمزى الذى ليس شبيها بالعنف المادى، فهو سلطة القبول والاستبعاد وإقرار "بديهيات" الإقناع). ويعنى ذلك الحفاظ على بنية توزيع رأس المال النوعى أو تدميرها. ورأس المال النوعى لصيق بمجال معين ولا يقبل التحويل إلى نوع آخر من رأس المال إلا بشروط معينة (تحويل رأس مال رمزى فى مجال الأدب إلى رأس مال رمزى فى مجال الدين أو السياسة أو إلى رأس مال اقتصادى).

التطبع :

وما سبق من تحديد "للمجال"، يعيدنا إلى المفهوم البنيوى عن سيطرة الكل على العناصر والأجزاء والأفراد، وإلى "قوانين" البنية (انضباطاتها أو انتظاماتها) التى تعيد إنتاجها. فهل ينتهى ذلك إلى إذابة الذات فى ممارسة البنية/ المجال لوظائفها، والتقليل من دور الفنان أو الأديب الفرد فى المجال النوعى؟ إن بورديو يرفض بطبيعة مهنة عالم الاجتماع أن يعلى من شأن قدرات حدسية للذات الفنية أو الأدبية الفردية التى تصل فى فورية "معيشة" إلى المعنى والشكل، ويؤكد وجود علاقات اجتماعية ومجالية "موضوعية"، بمعنى أنها مستقلة عن إرادات الأفراد. ولكنه فى ابتعاده عن فكرة إعادة إنتاج المجال باعتبارها مجمل قوانين موضوعية وانضباطات آلية مفروضة على العناصر الفاعلة، يبتعد أيضا عن وهم اختيار مطلق بلا حدود للذوات الفردية التى هى بلا تاريخ ولا محددات اجتماعية أو مجالية. فليس الأديب على سبيل المثال منفذا آليا لقانون لم يسهم مع غيره فى "تشريعه"، كما أن العمل الأدبى ليس مجرد تجسيد لشفرات خاضعة لنظام أبدى. فالمجالات مثل المجتمعات عرضة لصراعات وليست كيانات متجانسة متصلبة، وهى تعيد إنتاج نفسها عبر تغيرات وانقطاعات بواسطة عناصر فردية "تشكلت" من خلال مؤثرات اجتماعية متناقضة متصارعة. وتكوين الذوات الفردية هو نقطة انطلاق تحليل يرفض اعتبار العناصر الفاعلة انعكاسات بسيطة لبنى اقتصادية أو ثقافية، كما لايقف عند الفرد الاجتماعى أو الفنان أو الأديب بوصفه خالقا خلق نفسه بنفسه كما يهوى.

وقد استعمل بورديو مصطلحا استخرجه من المصطلحات المهجورة فى الفلسفة وعلم الاجتماع لتحليل مشكلة العلاقة بين البنى والذوات، ولعب هذا المصطلح الذى ظل بدون ورثة دور عائقا أمام انتشار منهجه هو مصطلح التطبع أو الآبيتوس Habitus. فالمدرسيون (الإسكولائيون القدامى) استعملوه لترجمة الاستعداد المكتسب عند أرسطو L'hexis. واستخدمه دوركايم عرضا فى كتابه التطور التربوى فى فرنسا ليشير إلى أن التربية المسيحية كان من الواجب عليها أن تحل المشاكل التى طرحتها ضرورة تشكيل تطبع مسيحى بواسطة ثقافة وثنية.

ولماذا يعتمد بورديو على هذه الكلمة العتيقة؟ لأن فكرة التطبع هذه تسمح بالإفصاح عن شىء ما لصيق بما تستدعيه فكرة التعود، مع تمايزه عنها فى نقطة جوهرية. فالتطبع هو مايكتسبه المرء ويتجسد على نحو دائم داخل الجسم فى هيئة استعدادات دائمة. وهذا المفهوم ينقذ الفرد (وكذلك الطبقات، فهناك تطبعات طبقية) من النزعة الميكانيكية عند البنيوية، ولا يصل بها إلى القول بموت المؤلف. فالتطبع هو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التى تغرسها الدوائر المختلفة للمحيط الاجتماعى داخل الأفراد المتباينين فى زمان ومكان محددين. فهو يتوسط العلاقات الاجتماعية الخارجية وألوان السلوك الفردية، أى أنه استبطان وامتصاص وإدماج للشروط الخارجية الموضوعية، وهو شرط ضرورى لكل ممارسة يقوم بها الأفراد. والتطبع، (تحويل الاجتماعى إلى طبيعة للفرد) يشير إلى شىء ما تاريخى، مرتبط بالتاريخ الفردى، ويدرس النشوء والتاريخ، ويواجه الفكر الجوهرى الماهوى، وهو يختلف عن التعود لأن التعود تكرارى آلى يعيد الإنتاج أكثر من قيامه بالإنتاج، أما التطبع فذو قدرة تحويلية قوية.

حقا إنه نتاج للاشتراطات التى تميل إلى إعادة إنتاج المنطق الموضوعى لهذه الاشتراطات مع إخضاع هذا المنطق لتحويل ما. إنه آلة محوِّلة تجعلنا نعيد إنتاج الشروط الاجتماعية التى

أنتجتنا على نحو لايمكن توقعه، أى على نحو لايمكن معه الانتقال ببساطة من معرفة شروط الإنتاج إلى معرفة النواتج. وتطبع الأديب هو نسق من الاستعدادات المكتسبة خلال علاقة بالمجال الأدبى، يصير فعالا ومحدثا آثاره حينما يلتقى بشروط فاعليته الماثلة لتلك التى أنتجته. إنه هو الحياة الاجتماعية والثقافية متجسدة متفردة داخله وقد تحولت إلى طبيعة ثانية. فهو نظام الاستعدادات للقيام بممارسة معينة (أدبية). أى تلقائية مولدة، تؤكد نفسها فى مواجهة مرتجلة لكل تغير فى الأوضاع. والتطبع يولد ممارسات تتأقلم على الحاضر والمستقبل المغروس فى الحاضر. فهو مبدأ توليدى للاستجابات، متكيف مع متطلبات المجال الأدبى. وإن يكن نتاج تاريخ فردى، فهو يتشكل أيضا من خلال التجارب التكوينية للطفولة، والدراسة، والتاريخ الجمعى بأكمله للعائلة والطبقة. فالذات السوسيولوجية للأديب ليست الأنا المفرد فى عريه الوجودى وفى موهبته الهابطة من السماء، بل الأثر الفردى المتميز لتاريخ جمعى حافل بالتناقضات والصراعات.

ويسلك الأديب وفقا لهذا التطبع، أو النسق المستبطن المندمج بحواسه وانفعالاته وتوجهاته كنوع من اللاوعى الثقافى. وهو يقوم بأفعاله الأدبية دون أن يكون ذلك نتيجة طاعة واعية لقواعد أخلاقية أو سياسية أو أدبية من خلال نسق الاستعدادات المكتسبة (التطبع). ولكن فى صميم تلقائية السلوك الأدبى المعتاد وعفويته الحرة، تكمن بعض المعايير والقيم المضمرة. إن تلك الآلية لنقل وتجسيد البنى الاجتماعية والعقلية ومعايير التقييم الأدبية فى النشاط الفردى اليومى تشبه اللغة فى كونها نظاما مفتوحا يتيح للأفراد التعامل مع مواقف متغيرة غير متنبإ بها. فالتطبع إذن يسمح بتجديد لاينقطع، و"بإبداع" لابصيغة جامدة موحدة. فالإبداع عند بورديو هو التقاء بين تطبع متشكل اجتماعيا وموقع قد تعين من قبل أو يمكن أن يصير ممكنا فى المجال الأدبى داخل تقسيم العمل الثقافى وتقسيم عمل السيطرة والنفوذ. وهذا الجهد الأدبى الإبداعى الذى يصنع الأديب بواسطته نتاجه كما يصنع نفسه باعتباره أديبا، دون انفصال بين هذا وذاك، يمكن وصفه باعتباره العلاقة الجدلية بين موقعه داخل المجال الأدبى، وهو موقع يسبقه إلى الوجود ويواصل البقاء بعده، وبين تطبعه الذى يجعله مهيأ لشغل هذا الموقع أو لتحويل هذا الموقع جزئيًا أو جذريًا.

استقلال المجال الأدبى :

مناط النوعية الأدبية يرجع عند بورديو إلى الاستقلال النسبى للمجال الأدبى الذى تأسس تدريجيا بشروط معينة عبر التاريخ (وخصوصا فى مرحلة الحداثة). وهو لا يعزل المجال الأدبى ولا يحيطه بسور يفصله عن كل قوى وطاقات الحياة خارجه وعن كل المجالات الثقافية الأخرى. ويقدم عرضا لمحاولات إقامة ماهية كلية أو جوهر شامل لخصوصية العمل الأدبى داخل الحيز الاجتماعى والزمان التاريخى. وتتفق هذه المحاولات التى قدمها الفلاسفة واللغويون ودارسو العلامات ومؤرخو الأدب للإجابة عن سؤال أدبية الأدب وشعرية الشعر والإدراك الجمالى فى أنها تؤكد خصائص من قبيل التنزه عن الغرض وأولوية الشكل. ويرى بورديو أن هذا الاتفاق راجع إلى أن موضوع هذه المحاولات ضمنيا أو صراحة هو التجربة الذاتية للعمل الأدبى التى هى تجربة مؤلفها أى تجربة رجل مثقف فى مجتمع معين، ولكن دون اعتبار لتاريخية هذه التجربة والموضوع الذى تتعلق به. ومعنى ذلك أنها تقوم دون أن تدرى بإضفاء طابع كلى على حالة جزئية أو بتعميم حالة خاصة، وتؤسس بذلك تجربة جزئية بالعمل الأدبى ذات موقع محدد وزمان محدد باعتبارها معيارا عابرا للتاريخ لكل إدراك أدبى. وهى تمر فى صمت على مسألة الشروط التاريخية والاجتماعية لإمكان تلك التجربة. إن تجربة العمل الأدبى بوصفها مزودة مباشرة بمعنى وقيمة هى نتيجة لاتفاق بين وجهى المؤسسة التاريخية نفسها؛ التطبع المثقف والمجال الأدبى اللذين يتأسسان على نحو متبادل. فإذا عرفنا أن العمل الأدبى - كما يقول بورديو - لايوجد بوصفه كذلك أى بوصفه موضوعا رمزيا مزودا بالمعنى والقيمة إلا إذا أدرك بواسطة متلقين مزودين بالاستعداد والقدرة الجمالية اللذين يتطلبهما العمل على نحو مضمر- أمكننا القول إن عين محب "الجمال اللغوى" هى التى تؤسس العمل الأدبى بوصفه كذلك، ولكن بشرط أن نتذكر على الفور أنها لاتستطيع أن تفعل ذلك إلا بمقدار ماتكون هى نفسها نتاجا لتاريخ جماعى طويل.

ولا يدرس علم الاجتماع الأدبى عند بورديو الأديب المفرد، ولا حاصل الجمع الإحصائى للأدباء، ولا العلاقة بين المدرسة الأدبية والطبقة الاجتماعية باعتبارها مبدأ محددا لمضامين التعبير

وأشكاله أو محققه، للطلب والاحتياج. ولكن موضوع الدراسة هو مجمل العلاقات الموضوعية بين الأديب والأدباء الآخرين (العلاقات بين المواقع) والعلاقات بين التطبعات والمواقع. ووراء تلك العلاقات مجموع من العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل وإنتاج قيمته الفنية (من النقاد والمجالس واللجان والناشرين والجامعات والصحف). وفى المجال الأدبى صراع بين المطالبين الجدد بالسلطة الرمزية والمسيطرين عليها. وبنية المجال الأدبى تشكلها علاقة القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات المشتركة فى الصراع، أو يشكلها توزيع رأس المال الرمزى. (وقد يكون متناقضا مع رأس المال الاقتصادى المتحقق من النجاح الجماهيرى التجارى، فكثيرا ما ينظر بازدراء إلى الذين يحققون ثروات مادية من الروايات العاطفية وروايات المغامرات والكتابات الهزلية، فالمجال الأدبى يؤكد دائمًا تنزهه عن المصلحة وعن الغرض).

وهناك دائما صراع بين "الطليعة" المنبثقة الجديدة والطليعة السابقة التى استقرت وتم الاعتراف بها، وصراع بينهما معا ضد الأدب المحافظ، وتكون الشعارات المرفوعة عادة فى مجال الشعر على سبيل المثال هى رد الشعر إلى جوهره الخالص بالمعنى الكيميائى، الشعر بوصفه شعرا. ويدور الصراع مجردا حول التعريفات الأساسية: ما الشعر؟ ما الرواية؟ ما القصة القصيرة؟ لإعلان مزيد من الاستقلال عن المجالات الأخرى (وخصوصا السياسية)، ولتقويض السلطة القائمة داخل المجال.

ولكن ما العلاقة الحقيقية بين مجال السلطة السياسية والمجال الأدبى الذى يزعم لنفسه استقلالا مطلقا لا استقلالا نسبيا؟ يجيب بورديو عن ذلك بأن الإنتاج الثقافى عمومًا يشغل موقعا مسودًا فى مجال السلطة بالنسبة لمجالى الاقتصاد والسياسية. فالمثقفون عموما قسم مسود من الطبقة السائدة نفسها. وهم سائدون بمقدار مايمسكون بالمزايا التى يمنحها لهم رأس مالهم الثقافى، ولكنهم مسودون فى علاقتهم بحائزى رأس المال السياسى والاقتصادى. ولا تمارس علاقة السيادة من خارج المجال على المجال بواسطة العلاقات الشخصية، كما كانت الحال فى الماضى (رعاة الأدب)، فهى سيطرة بنيوية من خلال آليات عامة مثل السوق والأجهزة التعليمية والإعلامية والثقافية الرسمية. ويتغاير استقلال المجال الأدبى (ومجال الإنتاج الثقافى عمومًا) تبعا للفترات المختلفة والمجتمعات المختلفة. لذلك لايقف بورديو عند دراسة الأدباء وحدهم، أى المنتجين المباشرين للأعمال الأدبية فى تحققها المادى، بل يدرس كذلك مجمل العناصر الفاعلة والمؤسسات التى تسهم فى إنتاج قيمة الأعمال الأدبية من خلال إنتاج الإيمان بقيمة الأدب عمومًا.

والمجال الأدبى ينتج شكله النوعى من الإيمان باللعبة الأدبية illusio ، من حيث أهمية الاستثمار فيها، ومن حيث إعمال التمايزات من وجهة نظر منطق المجال، وتمييز ماهو مهم من وجهة نظر القانون الأساسى للمجال. ولكن هذا الإيمان باللعبة يعتمد على أدوار فاعلة من خارج المجال تغرس هذا الإيمان وتسهم فى تحديد قواعده فى سوق الأدب (مؤسسات نشر، هيئات سياسية وإدارية متخصصة فى شئون الفن والثقافة، كليات آداب تسهم إلى حد كبير فى إنتاج منتجى الأدب ونقاده الذين يحددون قواعد الاعتراف بالعمل الأدبى بوصفه قيمة، والمقررات التعليمية المسئولة عن تلقين وغرس الاستعدادات الأدبية المحددة تاريخيا فى المنتجين والمستهلكين على السواء). إن الإيمان الجمعى باللعبة وبالقيمة المبجلة لرهاناتها هو فى الوقت نفسه شرط ونتاج لسيرورة اللعبة نفسها.

وقد سبق القول إن الذين يحتكرون الرأسمال الرمزى فى المجال الأدبى فى حالة متعينة من علاقة القوة داخله، يميلون إلى إستراتيجيات المحافظة والدفاع عن معتقدات يبالغون فى قيمتها المعيارية، ولا يصبح عندهم العرف الأدبى عرفا بل حقيقة مطلقة بديهية (فالشعر هو الكلام الموزون المقفى طوال قرون، أو على الأقل الالتزام بالتفعيلة أو بلغة ذات سمات جوهرية أبدية). أما القادمون الجدد الأقل تزودا بالرأسمال الرمزى، فإنهم يميلون إلى إستراتيجيات الانقلاب والتقويض والهرطقة (رفض اتباع المذهب السائد). وقد يتحدث بعضهم عن رفض الوزن بكل أنواعه وعن تفجير اللغة إلخ.

ولكن وراء التناحرات بين الفريقين اتفاق على عدد معين من المصالح الأساسية، أى كل ماهو مرتبط بوجود المجال فى ذاته، فالصراع يفترض اتفاقا بين المتناحرين حول مايستحق الصراع

وحـول ماهو مسكوت عنه مكبوت فى البديهى، أى كل مايشكل المجال نفسه، اللعبة والرهانات والافتراضـات المسـبقة الـتى تقبل فى صمت بواسطة الدخول فى اللعبة.ويسهم كل الذين يشاركون فى الصراع فى إعادة إنتاج اللعبة والإيمان بقيمتها.

وكـل "الـثورات" الأدبية لاتطرح للتساؤل أسس الممارسة (اللعبة) الأدبية وإطار بديهياتها الجوهـرى. فـالأدب مجال ممتاز رفيع بين المجالات، حتى وهو يعلن أنه بلا وظيفة اجتماعية أو سياسـية. والـثوريون ينسبون أنفسهم إلى الأصول الحقيقية للأدب بوصفه أدبا نقيا. وتنشأ الثورات الأدبيـة عـن علاقـة قـد تكون غير واعية بين تطبع ومجال فى وضع تاريخى معين، وفقا للضرورة الكامـنة فـى المجـال والمقتضـيات المغروسة داخله عندما تلتقى بالتطبع الملائم. وعلى الرغم من أن هـذه الـثورات ليسـت أثـرا ميكانيكيا لمحددات اجتماعية، فإنها لاتكون ممكنة إلا بمقدار مايجد هؤلاء الذين يدخلون استعدادات جديدة داخل المجال دعما من خارج المجال فى إمكانات جمهور جديـد فـى مرحـلة التكوين يستبقون بلورة ملامحه. وبورديو هنا يفسح مكانا لأدب مابعد الحداثة الـذى "يعـبر" عن جمهور جديد يطرح استقلال المجال الأدبى للمناقشة، كما يطرح كذلك العلاقة بين المعرفة والسلطة على نحو مختلف عن فهم الحداثة، وبين الثقافة الرفيعة والجماهيرية.

وقـد لانتفق مع منهج بورديو فى دراسة الثروات الرمزية، ولكننا يجب أن نصغى باهتمام إلى رفضه فرض طابع أقنومى على النوعية الأدبية.

أسئلة الإبداع في مواجهة النمط
من عبودية المطابقة إلى حرية الاختلاف

وفيق سليطين

يمثل عمل[1] الدكتور سليمان العطار تحديًا نقديًا فى طموحه إلى تجاوز الواقع العربى فى صورته الراهنة. وتأخذ علاقته بالناجز ـ منذ البدء ـ طابع الخصومة والمواجهة الحدّية، فلا يكون الاتصال به إلا انقطاعًا لايتوخّى إقامة أى نوع من أنواع التضايف. وهذا الاتصال/ الانقطاع، يأخذ على عاتقه هتك علاقات العالم القديم، التى ما تزال تتنفس فى رئة الواقع وتلقى شباكها عليه، فتعطل من حركته وتشدّه إلى إطار الراهن لتختزله فيه.

على هذا النحو يأتى مشروع العطار بوصفه بناءً يتأسس عبر الهدم، ويؤسس به وجودًا مغايرًا على أنقاض الوجود القائم. ويتخذ، لهذه الغاية، من الذات موضوعًا لعمله، فتغدو مواجهة التاريخ مواجهة للذات فى تشكلها وامتدادها، ليس فقط على مستوى الوجود، وإنما أيضا على مستوى الكيفيات التى يتعين بها هذا الوجود فى قطاعاته المتباينة، وفى أبنيته الأفقية والرأسية، فيمرّ البحث من الغائب إلى الشاهد، ومن التاريخ الأدبى والتاريخ العام إلى المعيش اليومى بتفاصيله وجزئياته، ويعود بحركة عكسية تصل المعلولات بعللها، والنتائج بأسبابها ومقدماتها، وتجرد الصيغ القانونية عبر إحكام الربط بين حلقات التاريخ وتقديمها من حيث هى سلسلة لايعروها الانقطاع ولاتخرج عن قوانين العلية.

وإذا كان هذا البحث ـ بصورة ما ـ بحثًا فى الاتباع والإبداع، يكشف عن العوامل التاريخية التى أدّت إلى طغيان أحد الجانبين وتنحى الآخر فى الحياة العربية، فإن أهميته ترجع ـ على الأغلب ـ لما يتصف به من شمولية لايكتسبها من موضوعه، بل من طريقته فى تناول الموضوع، ومن ربطه بين القضايا المتباعدة أو المتجاورة فى الزمان والمكان، تلك القضايا التى تندّ، ظاهريًا، عن الربط والتعالق؛ ويعود التأليف بينها لما يتمتع به الباحث من رؤية عميقة تضىء العلاقة بين الكلّ والأجزاء فى صيغتها الجدلية وفى تفاعلاتها المعقدة، التى لاتقبل الأحادية والاختزال.

وقد ترجع أهميته، من جهة ثانية، إلى هزّ يقينيات الماضى وخلخلتها، وإلى مواجهة البديهيات بالأسئلة وإعادة وضعها موضع البحث، بوصفها النقاط الأكثر حساسية والأكثر حاجة للفحص والاختبار. وهكذا تكون مزية العمل فى تناوله للمظلم وغير المفكر فيه، أو فى محاولته تعريف المطلقات الغارقة فى العصمة غرقها فى الضبابية والتنكير.

وسنحاول فيما يلى أن نكثف عرض هذا العمل وتناوله نقديًا، فى المحاور الثلاثة الآتية:

أولاً : المطابقة والاختلاف:

المطابقة حركة آلية تكرر نفسها. والتكرار استهلاك للأصل ينحدر به بفعل التقليد والمحاكاة. وبهذه الآلية يتم تقديس الأصل، عبر إعادة إنتاجه إلى مالانهاية، وتصبح قيمة "المبنى" متأتية من مدى موافقته "للمعطى"، فيكفّ الفعل عن كونه بناءً، ويصبح مجرد استعادة يتحدد طموحها بقانون المماثلة. وهذه الاستعادة لاتعدو أن تكون ـ فى أحسن أحوالها ـ صورة شائهة عن المحتذى، بحكم كونها ظلا له. لذلك، فهى محكومة أبدًا بعقدة الذنب فى علاقتها به. ولتخفيف هذا الشعور بالإثم، يجعل فعل الاستعادة من الأصل مبدأً أعلى ويرفعه إلى رتبة الجوهر المكتفى بذاته.

إن السعى إلى مطابقة الأصل يعنى انغلاق الحركة على نفسها، وهذا الانغلاق هو إلغاء لها وتعطيل لسيولة الزمن، نتيجته توكيد العطالة وتغذية مبدأ الثبات، الذى يقوّى نزعة المحافظة، ويشلّ القدرة على التجاوز باعتباره نابضًا لحركة التاريخ.

على النقيض من المحافظة ومبدأ الثبات، يتقدم الفعل الإبداعي بوصفه حركة تنفي ذاتها باستمرار. ومأتى ذلك أن الإبداعي - بخصيصته الحركية - يفرز دائما ماهو مناقض لطبيعته، فيدخل معه في صراع متجدد يحفزه إلى العلو والتخطي. وهذا مايجعل من لحظة الاستقرار هامشية وعرضية، فيكون مستقرّ الحركة منطلقا جديدًا لها، لأن اللحظة النامية والمتجهة نحو الاستقرار تحمل في أحشائها جرثومة فسادها، ويكون دخولها في طور الاكتمال إيذانًا بهدمها وانفجارها.

بهذا الفهم، يرسم د. العطار مسيرة الحضارة بوصفها إبداعا متصلا ومتخارجا، ينبثق من جدلية العلاقة بين "المحافظة" و "الثورية". فإذا كانت المحافظة، كما يقول: "هي عرقلة الإبداع والتوقف عند الإبداع الكائن باعتباره خير مايكون وما سيكون"[٢]، فإن الثورية "هي إطلاق طاقات الإبداع بتطهير مسار الحضارة بشكل مستمر من المحافظة بفضل الوعي بها وبتكلساتها، بل وبضرورة وجودها باعتبارها إفرازًا هامشيًا وحتميًا يصاحب الإبداع"[٣].

نفهم إذن أن طغيان الاتباع على الإبداع، أو تضخم المحافظة واستمراريتها على حساب الثورية وفق الحدود الاصطلاحية للباحث، هو تشكيل مقلوب لطرفي المعادلة، يحدث معه تبادل للأدوار. فإذا كان للمحافظة دور العامل المساعد في إنجاز الإبداع[٤]، فإن هذا التشكيل المقلوب يجعل من الإبداع عاملا مساعدًا لتثبيت المحافظة وإطلاقها؛ وهكذا يغدو الهامشي أصلا، ويصبح الضروري هامشيًا ومتنحيًا.

تلك هي النتيجة التي يستخلصها د. العطار من تفحصه للحياة العربية على مستويي المعرفة والوجود، فيبدأ بالأدب العربي تأريخا وإبداعا ومثاقفة، ليكشف عن تصلب الاتجاه الإحيائي بعد رعيله الأول، الذى كان معه فعل الإحياء إسهاما حقيقيا في مجاله ونهوضًا بأعباء اللحظة التاريخية. غير أن الاقتصار على الدوران في فلك السلف، وحفر الوجود اللاحق وتأطيره داخل وجود السابق، قادا إلى تعميم هذا الاتجاه وتحجره، مما أعاقه عن النمو وجعله يتجمد، فتخلف عن مثله المحتذى، وقصّر عن أن يكون فعلا تنويريًا. وكان لهذا التقصير صور متجاوبة تنسحب على مجالات الوجود ومستوياته المتباينة[٥].

عند هذه الدرجة تنقلب دلالة الفعل الإحيائي، ويتحول إلى نقيضه مع الإبقاء على صفة الإحياء، التي تتفرغ من معناها وتصبح نوعًا من التزيين والبهرجة والابتذال، ويغدو الفعل المشار إليه خليقا بهذه الصفة - على سبيل الحقيقة - من حيث هو إحياء للموتى وشحذ لأدواتهم - بعد شيء من التلميع - لتسليطها على رقاب الأحياء.

في هذا الموت "الإحيائي" المعمم، تحضر الولادة بوصفها تقمصًا لروح السلف وامتدادا أفقيا لجسم الضريح، أو بوصفها الذراع التي يحرّك بها الحياة، ويفعل فيها رفعا وخفضًا، فيملي عليها نظامه من حيث هو مباين لها، وبذلك تبدو مشدودة إليه وقائمة به، وتكون موجوداتها تشخصًا لمشيئته، أو إنبعاثا أدواتيا لتنفيذ هذه المشيئة وضمان اطرادها. وهنا تغدو حرية الاختلاف متاحة بوصفها حرية اختلاف على انتهاج هذا الشكل أو ذاك من أشكال المطابقة. إنه اختلاف الأدوات المتوحدة داخل الوظيفة، أو لنقل إن هذه الحرية هي أشبه بحرية المغلول في أن يتحرك داخل القفص.

وهذه الثنائية، التي تقتصر فاعلية طرفها الثاني (الاختلاف) على خدمة الأول وتوكيده، هي، في حقيقة الأمر، أنموذج للصيغة الوحدانية المطلقة، تفتح على الاختلاف بقدر مايثبت نقيضه ويحيل إليه؛ أي أن الآخر الذى تمنحه فرصة الظهور، ماهو إلا مبدأ تمددها واندفاعها، وعليه أن يتبدّى في شكل العائق أو الوجود الطارئ، ليكون مسوّغا لحركتها. إنه الآخر الذاتي، أو "الأنا" متمظهرًا في صورة "الآخر"، الذى يشبع حركة الذات ويعزّز سلطانها إذ يضمن لها القوت ويمدّها بأسباب البقاء.

إن الآلية التي تعمم المطابقة لا تني تطالعنا في سلسلة من الثنائيات المعطِّلة، التي يُحوِّل دائمًا طرفها الثاني عن وجوده الخاص، ويكون تقبّل وجوده، من حيث هو آخر، مقرونا بمدى قدرته على هدم هذا الوجود. ويأخذ التعميم صورته الكلية في ثنائية "السماوي، الأرضي" التي ينحلّ فيها وجود الثاني ويذوب في محلول وجود الأول، وهنا يتم إسباغ السماوي على الأرضي،

بحيث لا يتأتى للأرضى أن يحضر إلاّ فى حلّة السماوى وهيبته. وهذا الخلط من شأنه أن يعرقل فاعلية الأرضى، عبر إكسابه صفة القداسة التى تنتج ديمومة الزمان[٦]، ومن شأنه أيضًا على مستوى الوجود أن يلغى التاريخ العربى، مالم يكن تاريخا سماويا. وهنا يبدأ التاريخ العربى بظهور الدين الإسلامى، "ويسيطر التأريخ لـلدين على التاريخ العام"[٧]. وبهذه السيطرة يتجمد التاريخ وتنبتّ صلته بمحوره العمودى، فيكفّ عن كونه تاريخا للبشر فى نشاطهم المادى وعلاقاتهم الإنتاجية.

ونتيجة لما سبق يتغلّف الوجود بثبات كلى، هو استعادة للأصل، أى للجوهر المكتفى بذاته، وتفضى هذه الاستعادة ـ كما مرّ بنا ـ إلى تقديس الزمان المستعاد؛ أى إلى عبادة ذلك الزمن بكل ما ينطوى عليه. ويعنى ذلك إعلان العبودية له. وهى ـ فى كل حال ـ عبودية تنتج الشخصية الامتثالية بنسخ مكرورة، ويتضخم عجز هذه الشخصية عبر التكرار، وبدعوى كونها مندوبة السماوى فى الأرضى. إنها، باختصار، لاتسمع إلا صوتها، أو أصداءه، ولا ترى فى الوجود سوى انتفاخها المرضى، الذى تطمئن إليه وتجعل منه مؤشرًا على العافية والامتلاء.

وأخيرًا، فإن المطابقة، بآليتها التكرارية، تثبّت سلطة السائد، وترسخ الأيديولوجيا المسيطرة، بل إنها توهم بأبديتها وترفعها إلى رتبة الناموس الكونى، عندما تجعل تدفق الزمن يتوقف عند لحظة سيطرتها. ولهذا كان لابدّ للاختلاف الإبداعى، بوصفه فعلا تغييريا، من أن يخوض الصراع ضدها على مختلف المستويات، وهو صراع يستهدف إزاحة هذه السلطة وتقويض مرتكزاتها. أى هو صدع للأب فى وجوده الطاغى انتصارا لصوت الابن وحقه فى الاختلاف.

ثانيًا : التنميط ومقولة السلطة :

يقدم الباحث عمله هذا، باعتباره محاولة لفهم النمط الحضارى العربى "نمط الارتجال". ويقترح أن يكون ذلك مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربى[٨]. وانطلاقا من تعريفه للنمط بأنه "اتجاه عقلى يكاد يتحول إلى فيزيولوجيا للمنح عند الإنسان القديم، الذى ما زال الإنسان العربى ينتمى إليه"[٩]، يتضح أن هذا الاتجاه، إنما هو صفة لازبة بالإنسان القديم (ومنه الإنسان العربى) وخصيصة مميزة لـه. ويقتضى هذا الفهم إخراج الإنسان الحديث "الغربى" من حكم هذه الصفة ووضعه على الطرف الآخر المقابل لوجود الإنسان القديم.

إن طريقة تقديم الموضوع تفترض فى ذاتها سياقا محددا من التفكير توجّه إليه، ويتسنّى لنا الكشف عنه من خلال اللغة نفسها. ومما يقوّى هذا الفهم، علاقة التقابل الضدى بين الإنسان القديم والإنسان الحديث، أو بين العربى والغربى، وهو تقابل ينهض به الباحث ويستدعيه فى مواطن كثيرة من الدراسة على سبيل التحليل أو الاستشهاد .

إلى جانب ذلك، فهو يفرّق فى كلامه على النمط ـ أو هكذا يبدو لنا ـ بين نمط منفتح ونمط مغلق. والخلاف بينهما خلاف جوهرى. ذلك، أن انفتاح النمط يمكنه من الحفاظ على وظيفته الثورية، أما فى حال انغلاقه، فإنه يصبح علامة على التقهقر والانهيار الحضارى. وآية ذلك "أن الإبداع يقدم جديدًا، والجديد يتحول إلى نمط يؤدى وظيفة تحتاج إليها الجماعة بعد تبنى النمط. وهذه الوظيفة وظيفة ثورية طالما يتم أداؤها بكفاءة كبيرة؛ وحتى يتم ذلك لابدّ من طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة"[١٠].

إن القدرة على تمثل التجارب وبنائها ذهنيا بالانتقال من الحسى إلى المجرد، هى من سمات النوع الإنسانى، تهيئ لـه ـ فى نشاطه الحى والمعقد ـ أن يكثف الخبرة ويتزود بها فى مواجهة موضوعاته، بحيث لايتعين عليه أن ينطلق فى كل مرة خالى الذهن ليكرر ماسبق أن مر بخبرته. وبهذا، فإن القدرة على التجريد واستبقاء المعرفة، عبر إنشاء هياكلها ومخططاتها، ليست وقفا على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث. فإذا كان التقابل ـ وفق ماتقدم ـ لايقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبين: أحدهما يتسم بالحيوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها، استجابة للتحولات الاجتماعية، وتلبية للشروط الجديدة والاحتياجات المتنامية. والآخر يرسى نمطه ويتحجر فيه ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له. وتأسيسًا على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقى على الإنسان من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فيهدم الأبنية التى نهض بها،

عندما تعترض طريقه وتحدّ من فاعليته فى صنع قضية الوجود التى هو أساسها. أما الأسلوب الثانى، فإنه ـ بتحجره وانغلاقه ـ يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته.

من هنا، نلاحظ أن كلام العطار على النمط يوقع فى شيء من الاضطراب المفهومى، لأن ما يذكره من ضرورة طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة حفاظا على وظيفته الثورية، هو نفى له بوصفه نمطا؛ أى نفى لنمطيته. وبهذا المعنى يتعذر الكلام على نمط متطور ونمط متحجر، وخصوصا إذا عرفنا أن الباحث نفسه يقدم الأنماط على أنها مجموعة من المطلقات تتميز بثباتها الأسطورى[11]. ولا يخلو من هذا الاضطراب أيضًا تفسيره لتحول النمط الحضارى العربى "نمط الارتجال" إلى نمط ثورى فى ظل ظروف تاريخية معينة. فإذا كانت غارات البدو على الفرس والروم قد نمت ثقتهم فى قوتهم، فإن مانصّ عليه من اتسام العرب بالتأمل العميق فى كل شيء، هو نقيض للارتجال. لأن هذا العمق التأملى الذى جعلهم يدركون عوامل الضعف والقوة عندهم وعند غيرهم[12]، لايتفق نهائيًا مع نمط الارتجال الذى يميّزهم، ومع كون هذا النمط قرينا للبداوة بما تتسم به من سطحية وحماسة واندفاع عاطفى يفتقر إلى الضبط والتنظيم. وبمثل ذلك نرى أن ثورية المبدأ الإسلامى لا تتجلى فى ثورية نمط الارتجال آنذاك كما يفيد الباحث[13]، بل إن ثورية المنطلق الإسلامى تتجلى ـ أو لعلها كذلك ـ فى محاولته تعديل هذا النمط والحدّ منه، ويتوازى ذلك مع الحدّ من البداوة المعممة وتكوين نواة لانصهار القوى المتبددة داخل الإطار الكلى الجامع.

من خلال ماسبق، يتبدّى لنا وجوب التمييز بين التعبيرات الناهضة التى تحاول صياغة ذاتها وتأسيس وجودها فى مقابل النمط المتشكل بوصفه سلطة كلية. ذلك، أن المثل الذى تنشده التعبيرات غير النمطية، هو مثل حيوى، له صفته التاريخية، أى أنه ينفتح على الاستيعاب ويقبل النمو والتغير، وهذه القابلية تعرّفه لنا بكونه حقيقة اجتماعية تنبثق من صميم الواقع، وترتبط معه فى علاقة جدلية، تسهم بموجبها فى إعادة تشكيل هذا الواقع الذى تشكلت به. وخلافا لذلك، فإن المثل الأعلى الذى يقدمه النمط هو أزلى أبدى. إنه حقيقة مطلقة عالية على الحياة ومتحكمة فيها. ويأخذ هذا التحكم اتجاهًا نازلاً من أعلى، يتعامد مع الحياة إذ يختزلها فى سطحها الأفقى ويلحقها به.

عند هذه النقطة يغدو ممكنا ـ إن لم يكن واجبا ـ تناول النمط من حيث هو خاصية السلطة وأداتها فى ترسيخ وجودها وهيمنتها، لأن النمط ـ بما يفضى إليه من ثبات أسطورى ـ يستدعى تأبيده، ويستدعى ذلك بدوره تأبيد الوجود بما يمثله من مصالح وامتيازات.

إن الخصيصة المميزة للنمط هى أنه يضحى بالاختلاف لصالح المشابهة والتطابق، وهنا تتبدّى سلطويته فى قسر ماسواه ليكون صورة ناقصة عنه. ومأتى ذلك أن علاقة النمطى بموضوعه تأخذ طابع الإزاحة والاستبدال، فهو يلغى الموضوع ويرسى مكانه تصوره الخاص على أنه الموضوع نفسه. ونتيجة ذلك من الجهة الأخرى أن الموضوع لايستطيع أن يحضر كذات إلا بنفى ذاتيته وتقمص هوية الآخر وتفصيل كيانه على مقاييسه. وهذا بالضبط ما يجعل من النمط مقولة السلطة التى تسقط صورتها على الكل وتجبرهم على ارتداء هذه الصورة. والأمر على هذا النحو ليس إلا نوعا من عبادة الذات وتقديسها. إنه الفعل النرجسى الذى يروم عبادة نفسه فى الآخرين، وبسبب ذلك يجعل من وجودهم مجرد مرايا عاكسة لوجوده.

وإذا كان القسر النمطى ينتج الشخصية الامتثالية الخانعة، كما سبق أن بيّنا، فإن هذه الشخصية ـ بخضوعها للنمط وتمسحها به ـ تكتسب قدرا من قداسته، وتهضم خصائصه السلطوية فتصبح هى نفسها سلطة على مبدأ "التابو"، ويغدو متاحا لها من بعد أن تمارس باسمه القمع والإلغاء.

والنتيجة أن كل ماسبق يحمل على خوض الصراع ضد النمط، من حيث هو صراع من أجل الحرية، ومن أجل الارتقاء بالوجود الإنسانى وتعميق معنى هذا الوجود، وهو ـ كما يوجّه إليه د.العطار ـ صراع شامل يهدف إلى الإطاحة بسلطة النمط، عبر كل ما يمثل هذه السلطة من مفاهيم وأجهزة ومؤسسات .

ثالثا : الخطاب الأيديولوجي وإعادة إنتاج النمط :

ربما كان في ثنائية "المحافظة والثورية" التي ينهض بها العطار شيء من الحماسة والإغراء بمعارضة التقليد للمضيّ قدما في صدع الثابت والخروج عليه. وهذا التشكيل الثنائي، يتمّ التأليف بين طرفيه ـ كما هو ملاحظ ـ بطريقة تُظهر أهمية أحدهما وتُغرى بالانحياز له اعتمادا على إظهار سلبية الآخر. فهما ـ على هذا النحو ـ يتبادلان الإحالة، فيحيل كلّ منهما إلى الآخر بطريقة عكسية. على أن حاصل هذه العملية التبادلية ـ سواء تمّ الانطلاق من الطرف الأول إلى الثاني أو من الثاني إلى الأول ـ هو دوما في صالح الطرف المقترن بالحركة والمولد لها بحسب زاوية النظر التي يرى منها الباحث والموقع الذي تنطلق الرؤية منه.

غير أنّ ماذهب إليه من تركيب الصراع وإدارته في هذا المحور المزدوج، قد يخرج بالمسألة، إلى حدّ ما، عن الامتلاك الإيبيستمولوجي. وربما كان ذلك مسببًا عن طغيان الجانب الأيديولوجي في تناول الظواهر ومحورتها على هذا النحو الثنائي الذي ينتظم العمل، والذي تغدو معه القضايا المتناولة مجرد ظهورات لهذا المحور وتنويعات عليه. ومن هنا، فإنّ المحور الثنائي قد يظهر من حيث هو مبدأ تنظيمي، يتمّ فرضه والركون إليه أحيانا، بهدف التأليف بين القضايا وشدّ بعضها إلى بعض بشكل يستجيب لما ترمي إليه الدراسة من أهداف.

أما الملامح التي تسفر عن الخطاب الأيديولوجي المنمط أو المتجه إلى التنميط، فيمكن إجمال أهمها فيما يلي:

١- من الملاحظ أن دراسة العطار للمحافظة والثورية تنتهي تقريبا إلى تشكيل نمط عن حركة الصراع بين هذين القطبين، مما يفترض إلغاء التوسطات وتغييب لحظات الاتصال والتجاور، التي تنتهي بامتصاص أحد الطرفين لخصائص الآخر وفقا لطبيعة التحولات الاجتماعية وأسسها الاقتصادية.

٢- خصيصة التعميم التي تطغى على الدراسة جعلته، أحيانا، يقسر الوقائع على ارتداء المقولات والاستجابة لها، ولهذا السبب كان يسقط المعالم الخاصة التي تجافي الخلاصات النظرية المبتغى تعميمها. ومثال ذلك اختزاله للنمط الحضاري العربي ـ عبر تاريخه ـ في نمط الارتجال، والتنكر قديما وحديثا للجهود المضيئة التي حاولت النهوض بالعقل وذهبت إلى تفعيله في مواجهة النقل الذي هو أساس الارتجال. والنتيجة المترتبة على ماسبق هي نشدان مستقبل لاجذور له. وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا المستقبل المرتجى يفتقد إلى العمق والرسوخ في تربته، مما يضعف من قدرته على التماسك والفعل.

٣- الرغبة في مواجهة سلطة النمط، عند العطار، انعكست على الذات، فاتجه فعل العنف من كونه فعلا موجّها إلى السلطة لصدع وجودها النمطي، إلى كونه فعلا موجّها إلى الذات، وهكذا يتحول فعل العنف عن مساره ـ داخل الكتابة ـ ليصبح عنفا ممارسا على الذات يتبدّى على شكل تقريع أو تجريح لها. وقد أدى ذلك إلى تجريد الذات العربية من كل قدرة على الفعل، فبدت ممسوخة ومتقزمة أمام عملقة الآخر وعظمته.

٤- إذا كان النمط يهدر الاختلاف لصالح المطابقة، فإن ماذهب إليه الباحث يهدر الخاص والمختلف لصالح العام والمتماثل. فهو يذكر أن ماخرج على النظام من أعمال كان خروجه ناقصًا يحاول التوفيق والتلفيق، وبذلك فهو ينتمي لنفس القداسة والمسلمات. ويمثّل لما سبق بتوفيق الفلاسفة أو تلفيقهم بين فلسفة اليونان ودين الإسلام، ومثلهم الفرق الكلامية التي حاولت السيطرة على النقل فسيطر عليها، وحتى من ينسب إليه التمرد من الشعراء، فقد دار تجديده في أفق الصورة الجزئية ولم يتجاوزها، فسقطت ثورة الصورة الجزئية في هوّة النظام الحديدي المتحجر[١٤].

وهنا نجد أنه ـ وفق ماتقدم ـ يأخذ بالنتائج بصرف النظر عن رؤيتها في سياقها، لأن دمج هؤلاء في النظام اعتمادا على ما آل إليه الأمر يعني التضحية بمحاولات الاختراق التي حاولت أن تفعل من داخل ثياب النظام. ونتبيّن أيضا أن وحدة القياس ـ في تقويم مثل هذه المحاولات ـ هي قائمة في ذهن الباحث دون أن تكون مستلهمة من داخل الإطار التاريخي للوقائع. وهنا يغدو المعيار الذي يستند إليه عاليا على الظاهرة لأنه لاينبثق من مجراها الحياتي وسياقاتها التطورية. ذلك، أنّ تناول هذه القضايا على نحو قيمي يفترض مراعاة نسبية تطور العلوم وقانونية التراكم والتحول، ولابد أيضا من ملاحظة اصطباغ النشاط الإنساني ـ في اتجاهاته

المتباينة - بالطابع العام الذى يسود هذه المرحلة أو تلك من مراحل التاريخ، دون أن يعنى ذلك التوافق والتوحيد والتماثل.

إنّ انصراف الباحث عن هذه الملاحظات أو تهميشه لها، كانا مبررين بالغاية الكلية التى يؤمها، وهى الغاية الكامنة وراء النبرة الأيديولوجية للخطاب، الذى دفعه أحيانا إلى تنميط الحالات ومن ثمّ إلى تنميط تفسيرها ؛ فكان ردّ الفعل عنده يحمل قدرا من خصائص الفعل ذاته.

لاشك فى أن هذا الجهد الذى قدمه الدكتور **سليمان العطار** يستحق كل التقدير، وتقديره - كما نفهم - يكون بإعادة فحصه ومراجعته، وبزرع الأسئلة وإنباتها فى تربته.

فهل انتهت دراسة العطار إلى تقديم نمط ما فى مواجهته للنمط؟!

هوامش:

١- "مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربى" القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع .
٢- ص ١٠ .
٣ - ص١١ .
٤ - ص ١١ نفسها .
٥ - انظر على سبيل المثال كلامه عن التقاليد الراسخة للقصيدة العربية نحو ١٦ قرنًا ص٣ وكلامه عن استيرادنا بدءًا من التاريخ العام وانتهاءً بالنظم التكنولوجية والملابس الجاهزة ص٢٦ ، ٢٧.
٦- انظر ص ٦٣.
٧- ص ٢٧ .
٨- ص٧ .
٩- ص ٦.
١٠ - ص ١٥.
١١ - ص ١٢ .
١٢ - انظر ص ٣٤ .
١٣ - انظر ص ٣٥ ، ٣٦ .
١٤ - انظر ص ٢٠ .

مجلة Europe
نوفمبر - ديسمبر سنة ٢٠٠٠

مجلــة أوروبا Europe الأدبية العريقة التى أسست منذ ثمانين عامًا خصصت عــددها المزدوج (859 –860) الصادر فى (نوفمبر وديسمبر عام ٢٠٠١) للمفكر الفرنسى روجيه كايوا. صاحب كتاب "الألعاب والبشر" الذى قدم فيه تحليلا ظاهراتيا للألعاب وعلاقتها بالبشر. ومن الصعب بالفعل تصنيف انتاج هذا الكاتب الفرنسى الذى عالجت إسهاماته الفكرية موضوعات شتى واخترقت مجالات متعددة: الأساطير، الألعاب، الأحلام، الأقنعة، الأحجار، الشعر، الأدب العجائبى، والثقافة الصينية. وكان يجد صدًى لنفسه فى ذلك التساؤل الذى قدمه الفيلسوف الصينى تشوانج تزو تلميذ وتابع لاوتسى مؤسس الديانة الطاوية. لقد كان تشوانج تزو يتساءل عما إذا كان فيلسوفا يحلم بأنه فراشة، أم أنه فراشة تحلم بأنها فيلسوف. ويقول جان دورمسون عن روجيه كايوا: "لم يكن روائيا ولا شاعرًا ولا فيلسوفًا ولكنه كان نحويًا تجذبه الصين وعالم المعادن وتشغله الفراشات والأقنعة.. إنه كاتب متفجر". حول هذه الوجوه المتعددة للإسهام النظرى لكايوا والبحث عن الدوافع الكامنة خلفه، ومحاولة بلورة إطار ناظم لهذه الإسهامات المهمة ولكن المبعثرة نقرأ فى المجلة مقالات:

Jean d'Ormeson "Diagonal et cohérence".
Odile Flegine, "Dans le maquis du monde".
Jean Starobinski, "Saturne au ciel des Pierres" .

ولقد انخرط كايوا منذ كان طالبًا فى مدرسة المعلمين العليا فى بداية الثلاثينيات من القرن العشرين فى غمار الحياة الأدبية والنقدية فى فرنسا. فاتسعت مغامراته فى مختلف الحركات الأدبية، إذ انضم للحركة السريالية، ثم اختلف مع بروتون وترك الحركة بسبب الحادثة الشهيرة عن الفاصوليا النطاطة(*). وأسس مع أراجون جماعة الهجوم المضاد Contre attaque, وصاغ أول بياناتها، ثم أسس مع جورج باتاى وليريس جماعة علم الاجتماع التطبيقى ولكنه تركها بسبب جورج باتاى لأنه جعل منها جماعة ذات انتماء وولاء ماسونى، فقد أصبحت جماعة سرية ملأى بالرموز والألغاز، والأسرار والشيوخ، وهو مارفضته عقلانية كايوا. وحول هذه المغامرات الخائبة لكايوا، فى كواليس الحركات الأدبية والفنية نقرأ مقالات:

Alain Virmaux, "Au-délà des harricots Sauteurs".
Laurent Jenry, "systémes et délires de Dali à Caillois".
Claudine Franck, "Contre attaque de Caillios".

وبعد نشوب الحرب العالمية الثانية واحتلال النازى لفرنسا، رحل كايوا إلى الأرجنتين ليصدر مجلة جعلها لسان حال للأدب الفرنسى والمقاومة،كما أتقن كايوا فى أثناء إقامته فى الأرجنتين اللغة الأسبانية ونقل أعمال بورخيس ونيرودا وغيرهما من كتاب أمريكا اللاتينية إلى اللغة الفرنسية. وعند فوز بورخيس بجائزة نوبل أرجع الفضل إلى كايوا لأن ترجماته هى التى أتاحت للأوروبيين التعرف على أدبه.

وبعد عودة كايوا إلى فرنسا منذ بداية الخمسينيات عمل فى اليونيسكو حيث أسس مجلة "ديوجين" التى مازالت تصدر إلى يومنا هذا بمختلف لغات العالم، ثم انتخب عضوا بالأكاديمية الفرنسية عام ١٩٧١، ولم يمر الأمر دون جدل، ذلك لأن كايوا رغم انخراطه فى الحركات الأدبية المتمردة قد تخصص فى النحو وخاض معارك ضد كتاب كبار يدافع فيها عن سلامة التعبير ويهاجم فيها الاستسهال والتهاون فى احترام قواعد النحو.

ولقد كان تفسير عملية الإبداع الفنى هاجسا يشغل أغلب كتابات كايوا منذ كتابه الأسطورة والإنسان ١٩٣٩ إلى الألعاب والبشر ١٩٥٨ ثم دراسات للخيال ١٩٧٤. وقد وقف فيه ضد عملية اختزال الخيال Imaginaire فى التوهم Fiction ونظرًا لتأثر كايوا بالماركسية وكتابته عنها

(*) جاء رجل من المكسيك إلى إحدى المقاهى التى يرتادها السورياليون. وأخرج حبات فاصوليا تتراقص على المائدة. اقترح كايوا أن يقوم أحد بفتح الحبات ليروا مابداخلها، واعترض بروتون لأنه لايهم الكشف عن سر القفز ولكن المهم هو مراقبة ردود فعل الناس أمام هذا المشهد الغريب.

كـان لديه تصور خاص عن الالتزام فى الأدب: فهو يرى أن من الطبيعى أن يلتزم الكتاب بقضايا عصرهم وأن تعكس أعمالهم الأدبية الصراع السياسى والاجتماعى. فالأدب فى نظره كالمرآة، ولكنه لايستمد قيمته وخلوده من مضمون مايعكسه ولكن من كونه مرآة جيدة الصنع. فيقول: "الدفاع عن قضـية عادلـة لايمنحنا حساسية ولا أسلوبا جيدا، ولا يهب ذكاء ولا سخاء. فالقضايا تفنى وتبقى الأعمـال الأدبية والقراء لايهتمون كثيرًا بأن يعرفوا إن كان بلزاك من أنصار الشرعية المتحمسين أو أن يعـرفوا إلى مـن تـتجه انحيـازات دانتى، فى النزاعات السياسية الموجودة فى عصره. فى عالم مـلىء بالصراعات والأهواء لايمكن تفادى أن يعكس الأدب ذلك. ولكن مايهم هنا ليس هو الموضوع المعكوس، كما هو الحال فى الحياة، ولكن جودة المرآة.

والمـثير فـى مسـيرة كـايوا الفكـرية هـو علاقته المتطورة بالشعر والتى بدأت بكتابه "دجل الشعـر" ١٩٣٦ الـذى شـدد فيـه الهجـوم عـلى الشعر ثـم رد الاعتـبار إليـه شيئا فشيئا، فكتب جماليـات الشعـر ١٩٥٨ لينـتهى هـو نفسه شاعرًا، فكان آخر ما كتبه ديوان شعر، حظى بحفاوة واهـتمام كـبيرين ممـا جعـل كـايوا يعـتقد قبيل وفاته عام ١٩٧٨ أن اسمه لو بقى فى تاريخ الفكر فسيكون باعتباره شاعرًا.

ومن الغريب أن يتجه كايوا إلى التأليف الشعرى فى الفترة نفسها التى كتب فيها تأملاته حـول الأحجار معارضًا الرومانسية فى احتفائها بالطبيعة وبالأشجار وعواطف البشر. لقد كان يرى هـذه الحياة تافهـة القيمة تبدو كعفن أو فطريات تظهر على سطح صخرة الوجود. وانتهى فى آخر حياتـه إلى نـوع من المادية المتصوفة، وقد انعكست هذه الحالة الوجودية والفكرية لـه على تصوره للقصيدة إذ يقول: "زحل يفرض تأثيره، إن استحالة المعرفة المطلقة هو الأمر الذى يسمح بالقصيدة ويملؤها بالكآبة. فالقصيدة تدين بمولدها إلى تراجع النور المأمول، إنها البقية الليلية لمغامرة إبليس والأثر الدال على سقوط الملاك حامل الضوء". وحول علاقة كايوا بالشعر نقرأ فى مجلة Europe :

Guillaume Bridet, "Un poête en forêt".

ClaudePierre Perez, "Le fantôme de Novalis" .

Odile Flégine, "Esthétique des Odyssés".

Joélle Tamine, "un grammairien poéte".

وتحـتوى مجـلة Europe عـلى دراسـات أخرى عن روجيه كايوا، هذا الكاتب ذو الوضع المتفرد فـى الـثقافة الفرنسـية وفـى تـاريخ النقد الأدبى عموما. بالإضافة إلى أبواب المجلة الثابتة التقليدية مثل كراسات الإبداع والمتابعات.

Egypte / Monde arabe no3
La Censure ou comment la contourner
الرقابة أو كيف تتحايل عليها

صدر العدد الجديد من مجلة Egypte / Monde arabe التى يصدرها مركز الدراسات القانونية والاقتصادية والاجتماعية الفرنسى (CEDEJ) بالقاهرة. وهو العدد الثالث بعد الإصدار الجديد والمعدل للمجلة. ذلك الإصدار الذى بدأ بعدد خاص عن الحملة الفرنسية من وجهة نظر مصرية. وهذا العدد الأخير يحمل عنوان "الرقابة أو كيف تتحايل عليها القول والمسكوت عنه فى مصر المعاصرة".

وترصد ديالا حمزة، رئيسة التحرير، فى مقدمة العدد مجموعة من الظواهر المتعلقة بالرقابة فى مصر مثل تعدد القوانين وغياب المعايير فى معرفة الممنوع والمسموح، وتعدد مصادر الرقابة وهيئات الحكم، وتنامى المزايدات الأيديولوجية فى الجامعات، وغيرها من الظواهر. وترى أن سياسة شعرة معاوية ليست فرضية كافية لتفسير الأمر، بل ينبغى التنقيب عن إستراتيجيات الخطاب. وفى هذا الإطار تقدم مجموعة من إسهامات علماء اللغويات الغربيين المعاصرين (أوستن، واطسون، سيرتو، ودوكرو) تدور كلها حول العلاقة بين القول والفعل، وتأثير كتابة القول أو تسجيله على طبيعة الفعل الناجم عنه. ثم تقدم العدد قائلة: "لايهدف العدد إلى إجراء رصد للممارسات القمعية وأثرها على الإنتاج الثقافى والفنى فى مصر، ولا إلى تسجيل لتاريخ الرقابة. ولكنه يهدف إلى الإنصات إلى مايقال وإلى مالايقال أى إلى إستراتيجيات المقاومة والتحايل التى يبتكرها الفاعلون (كتاب، صحفيون، جامعيون، فنانون) من أجل الإفلات من رقابة مزدوجة: حكومية واجتماعية".

ويبدأ ملف العدد بمقال للمحامى أحمد سيف الإسلام حماد عن التدخل الإدارى فى حرية التعبير بين القانون والدستور. ويبرز الكاتب الأسانيد القانونية، مثل قانون المطبوعات وحالة الطوارئ، وكذلك التفسيرات التى يبرر بها النظام تدخله فى مجال حرية التعبير، ثم يبين الكاتب تعارضها مع الدستور من خلال أحكام المحكمة الدستورية العليا. ويبرز نوعا من التمايز بين الدولة من جانب والنظام من جانب آخر؛ هذا التمايز يخلق مجالاً مليئا بالتعارضات تكون حرية التعبير فيه عرضة لموازين القوى بين المؤسسات.

وننتقل ـ مع العدد ـ من السياق القانونى إلى السياق الأنثروبولوجى مع مقال جان نويل فرييه عن "الرقابة والحس المشترك فى مصر أو الاختراع المتكرر للسوية الإسلامية" Normalité islamique. ويسعى فيه إلى فهم الطريقة التى تصبح بها الرقابة أمرا عاديا إلى درجة أننا لانجد أى جدال يدور حول ضرورتها. هذا الوجود العادى للرقابة. لايرجع فى نظره إلى توحد الرقابة مع الدفاع عن الإسلام وقيمه، ولكن إلى توحدها مع الحس المشترك دون أن تكون مرتبطة فعليا بالإسلام. وهذا التوحد هو الذى يؤدى إلى نشأة تلك الظاهرة التى يتم توصيفها فى المقالات التالية بمصطلحات متنوعة مثل: رقابة الشارع، الرقابة العشوائية، الرقابة الشعبية، إلخ.

المقالات الخمس التالية تتعرض لظاهرة الرقابة ومحاولات التحايل عليها فى مجالات مختلفة: ففى مجال الأدب يكتب ريشار جاكمون عن "الحدود المتحركة لما يقال فى الإبداع المصرى". من خلال تحليل ثلاث أزمات فى الحقل الأدبى فى مصر تمحورت حول روايات: "الصقار"، "يوميات ضابط فى الأرياف"، "الخبز الحافى". يرصد جاكمون مفارقة تتمثل فى اتساع مجال حرية التعبير بالنسبة للعقود السالفة وفى الوقت نفسه تزايد حالات تدخل الرقابة فى الإبداع. وتأتى هذه المفارقة فى نظره بسبب ظهور جيل جديد من الكتاب يسعى لأن يفرض نفسه على الحقل الأدبى ولكن بصورة تخرج عن النموذج الإرشادى الأدبى السائد فى مصر منذ بداية القرن العشرين (المويلحى)، ويطلق عليه جاكمون اسم "الواقعية الإصلاحية". والخضوع لهذا النموذج هو الذى يبرر، فى نظر كاتب المقال، السماح فى أعمال يوسف إدريس والتشديد والحظر مع أقل القليل الذى يظهر فى رواية يتيمة لكاتب شاب لاتخضع للنموذج نفسه. إن هيمنة هذا

النموذج الإرشادى على الحقل الأدبى فى مصر إلى اليوم تبين فشل هذا الحقل فى تأسيس مفهوم مستقل للفن.

وفى مجال التفسير يكتب أنور مغيث عن "النص والهامش، نقد أساطير العهد القديم عند عصام الدين حفنى ناصف"، ويحدد ثلاث صور مختلفة للتناول النقدى لأساطير العهد القديم فى الفكر العربى المعاصر وهى: تنقية التراث الإسلامى من الإسرائيليات، والكشف عن نفسية العدو، ورد الاعتبار إلى التاريخ المصرى القديم ولكن محاولة ناصف لاتندرج تحت أى منها، وإنما يستهدف نقد الوعى الدينى للمسلمين مستخدما مجموعة من الوسائل مثل التلميح اللغوى وعلم الأساطير المقارن وتجاور النصوص. وينطلق ناصف فى محاولته من نظرة سلبية للوعى الدينى تأثر فيها بعصر التنوير الفرنسى وخصوصا فولتير.

وفى مقال دينا جلال "السينما الجماهيرية بين الرقابة وشباك التذاكر". ترصد محاولة مزدوجة من قبل مبدعى هذه السينما الموجهة للجمهور العريض، لتمثل الرقابة داخليا وتوسل التحايل عليها فى الوقت نفسه. كما تتعرض لشخصية الرقيب نفسه وتبين أثر الوسط الاجتماعى والمهنى القادم منه على مفهومه للرقابة فى السينما.

أما فى المجال السياسى، فيقوم جمال عبد الناصر إبراهيم وناتالى برنار موحيرون، فى مقالهما المشترك: "رقابة السلطة أم سلطة الرقابة؟ فى قضية يوسف والى ضد جريدة الشعب"، بمتابعة الدلالات السياسية والقانونية لهذه القضية، ويرصدان نوعًا جديدًا من النضال السياسى يكون حصانه فى المعركة هو الكفاح ضد الفساد، والمطالبة بالشفافية وإثارة مايسمى بالمعارك الصحفية التى ربما تودى بحرية الصحفيين الفردية مما يؤكد عدم استقرار حقوق المواطنة.

وفى مجال الصحافة تقدم دينا الخواجة فى مقالها "سيزيف أو متاعب الصحافة المصرية الجديدة" المحاولات المبتكرة للصحافة الجديدة لانتزاع حق الوجود فى الوسط الصحفى المصرى من خلال تجربة جريدة "الدستور" مع الرقابة ومحاولات رئيس تحريرها والمسئولين عنها الصمود والالتفاف فى عملية يكون طرفاها هما الرقيب والقراء.

وأخيرًا يقدم مصطفى الأحنف فى "قضية حيدر حيدر" آلية تصنيع الأزمة بشكل يدفع بالحدث إلى عناوين الصحف ومظاهرات الشوارع، واستخدام الحدث مناسبة يؤكد فيها كل معسكر من العسكرين المتصارعين على اختياراته الأيديولوجية. والاستغلال السياسى من جانب النظام بشكل يتجاوز حدود إدارة الأزمة بسحب الرواية من السوق وإغلاق صحيفة الشعب، من أجل تحقيق أهداف سياسية أخرى. والمقال مزود بملحق يحتوى على وثائق الأزمة: مقال محمد عباس، بيان لجنة الشئون الدينية بمجلس الشعب، بلاغ المثقفين إلى النائب العام، تقرير لجنة القراءة بالمجلس الأعلى للثقافة إلخ، مترجمة كلها إلى اللغة الفرنسية.

إلى جانب هذا الملف عن الرقابة تمنح المجلة منبرها إلى جمال البنا "نحو فقه إسلامى جديد". وتترجم جيلين آلوم إلى الفرنسية قصة يوسف إدريس "طبلية من السماء". وفى باب الإشارات تقدم المجلة تقريرا عن الرقابة الجامعية ضد الإباحية (د. جميعى، د. غنيم) وقضية ازدراء الأديان - لصلاح الدين محسن، وعرضا لكتاب سيد عشماوى "العيب فى الذات المصونة" (دار المحروسة ١٩٩٩)، وكتاب محمد رضوان "قصائد سياسية ممنوعة" (مركز الراية ١٩٩٨). وفى النهاية تقدم المجلة متابعات لأهم الأحداث فى مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة فى مصر والسودان من أكتوبر عام ١٩٩٩ إلى مارس عام ٢٠٠٠.

يستطيع المتابع لحركة الدوريات العربية أن يلحظ ارتفاع المستوى الطباعي والتنفيذي للمجلات، فالدوريات العربية أصبحت الآن أكثر تقنية وأعلى حرفة من التجارب السابقة، وهو مايتجسد واضحا في مجلات مثل البحرين الثقافية والمدى ونزوى وسطور وعالم الفكر وغيرهم. وكذلك نلاحظ الاهتمام بالتخصص الدقيق وحرفية الكتابة والتبويب الجيد وظهور مجالات معرفية وفكرية مغايرة للمجالات الشائعة.

صدر العدد الأخير من مجلة "**عالم الفكر**" حافلا بموضوعات متعددة فتكتب "يمنى طريف الخولي" دراسة هامة عن "جدل المثالية والواقعية في التصور الأنطولوجي للعالم عند برتراند رسل" وفي تلك الدراسة ترى الباحثة أن الباحثين في فلسفة "رسل" درجوا على إهمال المرحلة الأولى المثالية من فلسفته، على أساس أنها انتهت تماما، بيد أن الطرح الديالكتيكي ينقض هذا، ويلزمنا بالتوقف عند هذه المرحلة، فهي الأطروحة التي سوف تنقض لنصل إلى مركبها الجدلي. وذلك لأن "رسل" استهل علاقته النظامية الرسمية بعالم الفلسفة بانطلاقه إلى رحاب الفلسفة المثالية الألمانية مدفوعا بعوامل خارجية متعلقة بأجواء الفلسفة الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر، فالمثالية الألمانية اقتحمت معاقل الفلسفة الانجليزية التجريبية بأصول تمتد حتى فرنسيس بيكون وجون لوك وديفيد هيوم وصولا إلى جون ستيورات مل، فضلا عن أنها معززة بكتابات هيجل الذي لا يفلت من قبضته القوية ـ سلبا أو إيجابا ـ أي من الفلاسفة المعاصرين. ومن هنا أرسى "رسل" التصور الهندسي للعالم تبعا لمنوال المثالية الألمانية، فانتقل من الأساس الكانطي إلى التفسير الهيجلي، فخرج بتصور للعالم تطبيقا للقانون الهيجلي: كل معقول واقعي وكل واقعي معقول، والعلم هو المعقولية، ذلك ثابت بنيوي في فلسفة "رسل" أيا كانت المرحلة التي نمر بها.

ويكتب "محمد مشبال" دراسة هامة عن "البلاغة ومقولة الجنس الأدبي" يدرس فيها مجموعة من الموضوعات الأساسية تشمل الجنس الأدبي وجماليات اللغة، الشعر معيارا للقراءة، خصائص الشعر والبلاغة، وغير ذلك. ويتوصل الباحث في مجموعة خلاصات مركزة إلى أن ١ـ لكل جنس أدبي جماليته الخاصة وبلاغته المتميزة، وهذا ما يجعل اللغة خاضعة في وظيفتها وبنائها لمكونات الجنس الذي تنتسب إليه. ٢ ـ الشعر هو الجنس الأدبي الذي خضعت له التصورات النقدية والبلاغية الموروثة، على الرغم من اضطلاعها برصد أنماط تعبيرية أخرى تمثلت في القرآن والخطابة، فقد كان الأسلوب الشعري معيارا جماليا يوجه الأنظار وتتحاكم إليه الأصول والمبادئ، مثلما كان معيارا في مختلف الصياغات الأسلوبية والبلاغية المعاصرة. ٣ـ اللغة أداة أسلوبية في جميع أجناس التعبير الأدبي، غير أن هذه الأداة تظل مشروطة في تكوينها الجمالي والوظيفي بمكونات السياق الجنسي الذي تستخدم فيه، وبناء على ذلك، فإن النسيج اللغوي أظهر في الشعر من غيره من الأجناس الأدبية الأخرى التي لاتميل فيها اللغة إلى أن تصبح مكونا جماليا ضروريا. ٤ـ التفاعل بين الأجناس الأدبية لايتنافى مع تمايز كل جنس بأسلوبه الخاص، وإذا كان البلاغيون القدامى لم يضعوا اليد على هذه الخصائص المميزة، فقد كان لعنايتهم بالشعر الأثر القوي في صياغة أصوله الجمالية وسماته الأسلوبية.

وفي دراسة مثيرة للجدل تتمثل كتاب "أوديب واخناتون" يذهب الباحثان "محمد عبد الكريم الجراح وفتحي طالب الجراح" في بحثهما عن مسرحيتي أوديب ملكاً وأوديب في كولونا بين الأسطورة اليونانية والقصة التوراتية، يذهبان إلى استنتاج يعتمد على مجموعة من القرائن والاستدلالات المتراوحة بين العلمية والافتراضية، ومؤدى هذا الاستنتاج أن سوفو كليس قد تأثر بالتوراة وقصة خروج موسى من مصر، يقول الكاتبان في ختام بحثهما: إن الباحث لايستطيع استكشاف كل الخيوط والإشارات المتعلقة بتأثر سوفوكليس بقصة موسى وفرعون إلا من خلال دراسة المسرحيتين بشكل متتابع كوحدة واحدة، فالدراسات ركزت على مسرحية أوديب ملكا مع أن أغلب الإشارات الدالة على التأثر واردة في مسرحية أوديب في كولونا، إضافة إلى ربط الباحثين المسرحيتين بالأسطورة اليونانية دون الانتباه إلى إمكانية ارتباطهما بالقصة التوراتية والحضارة المصرية القديمة، فسوفوكليس بنى المسرحيتين على الأسطورة اليونانية، لكنه حرك الشخصيات عمليا من واقع القصة التوراتية، ومن هنا بقي اكتشاف حقيقة عمله الأدبي قابعا في الزاوية غير المرئية بالنسبة للباحثين.

مجلة الطريق فى عددها الأخير تحتفى فى ملفها الرئيسى بالكاتب والسياسى المصرى "عبد العظيم أنيس" فيكتب "محمد دكروب - مقالا حميما يستعرض فيه أيام اللقاءات الأولى فى بيروت، وفكر وشخصية عبد العظيم أنيس، ويمزج دكروب بين الوقائع الشخصية والتحليل، بين رصد معالم الفكر وحالات الإنسان فى كتابة متأملة وحميمية احتفاءً بالصديق والزمن الجامع بينهما وإرادة الأمل فيهما. وفى دراسة هامة عن "العلم بين الفلسفة والأيديولوجيا "يستهل "على الشوك" بحثه برصد مفارقة دالة، حيث يلحظ أن الفلسفة فى عصرنا الراهن أخذت تلهث وراء التقدم العلمى والتكنولوجى الهائل، فى الوقت الذى بات فيه البشر اليوم بأمسّ الحاجة إليها. ففى الماضى وحتى عصر التنوير، بل وحتى بداية القرن العشرين، كان الفلاسفة يعتبرون المعرفة البشرية بكل فروعها، بما فى ذلك العلوم، واقعة ضمن اختصاصهم، أما الآن فيبدو للوهلة الأولى أن الفلسفة باتت عاجزة عن اللحاق بالتقدم الذى حققه العلم، ذلك أن اتساع آفاق العلم وتسارع المكتشاف الحديثة فى الفيزياء، والفلك، والرياضيات، وعلم الأحياء، ترك الكلمة للمعادلات الرياضية والنظريات العلمية والتجارب المختبرية. وهكذا - فإن كان الفيلسوف فى زمن نيوتن فى حاجة إلى معادلة واحدة لفهم نظريته فى الجاذبية، فإذا الأمر يقتضيه أن يحل عشر معادلات متشابكة ومعقدة لتفسير نظرية أينشتين فى النسبية العامة حول سلوك الأجسام عندما تكون سرعتها مقاربة لسرعة الضوء، ولوصف حالة المادة فى مناطق هائلة الجاذبية كأن تكون أقرب إلى جاذبية الثقوب السوداء. ويستطرد "على الشوك" فى رصد ملامح تلك المفارقة غائصا بعد ذلك فى رصد القوانين والاكتشافات العلمية التى تصوغ صورة مختلفة عن المادة والسكون والحركة.

ومن موضوعات العدد الهامة كذلك دراسة عبد الغفار شكر عن اختراق المجتمع المدنى فى الوطن العربى، وكذلك "مقالة فى المجتمع المدنى" لمحمد كامل الخطيب، و "ماهى الفرانكفونية" لعاطف غلبى، وغير ذلك من موضوعات ومقالات.

فى استهلاله لمجلة "الكرمل" فى عددها الأخير، يرصد "محمود درويش" التباس المشهد ومفارقة الدلالة، وذلك لأن ممثلى "الحضارة" وممثلى "البربرية" يلتقون عند حدود المطلق، فابن لادن "القطب العالمى الجديد" قادر هو أيضا على تقسيم العالم إلى خيمتين: خيمة المؤمنين وخيمة الكفار، أهنالك ماهو أشد بؤسا من خلاف ينطوى على مثل هذا المشترك، لا لأن ابن لادن ارتد عن دينه السياسى الأمريكى، بل لأنه لايعترف بتعددية المظاهر الحضارية، فليس الغرب كله غربا، ولأنه يزود خصمه جورج بوش بما يحتاج إليه من جعل الشرق كله شرقا، وهكذا تتغذى العولمة الجديدة من مصدرين يبدوان فى الظاهر متناقضين، أما فى الجوهر، فإنهما يتعاونان على تطوير القطيعة. وكلاهما احتاج إلى فلسطين الذريعة، أحدهما لإقناع بعض الدولة العربية الإسلامية فى دخول الحرب العالمية على إرهاب لا وطن له، والثانى لإضفاء صفة العدالة على دوافع العمليات الانتحارية، دون أن يكون لفلسطين دورسوى المشجب، الأغنية واحدة والمغنى هو الذى يتغير، فالدولة الفلسطينية الموعودة حق لا جائزة ترضية غامضة.

ومن موضوعات العدد الأساسية دراسة فيصل دراج عن "الحداثة وجمالية المفرد" التى يدرس فيها عددا من المحاور الهامة مثل: المجتمع المغلق والوجوه المتناظرة، من الكل المقيد إلى الفرد الطليق، المفرد فى سيرته الذاتية، المفرد فى مجال المعرفة، المفرد فى حقل الكتابة، وعبر هذه المحاور يدرس فيصل دراج أيام طه حسين، متوصلا فى الختام إلى أن كتاب الأيام آية على التفرد الأسلوبى، ومرآة لتلك العلاقة بين الأسلوب والتفرد الذاتى، حيث الأسلوب تعبير انفعالى وعقلانى فى آن وفن قائم بذاته، وواقعة نصية مكتفية بذاتها، حيث قصد طه حسين فى أيامه المكونات اللسانية المغايرة، مبرهنا أن للضرير، الذى كان ذرىّ الهيئة، مثالا لغويا خاصا به، يحاكيه غيره عاجزا، ولا يحاكى غيره إلا قليلا. وفى دراسة لافتة ومغايرة عن علامات الاقتباس تتساءل "مارجورى غاربر": من الذى يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتى اقتباس؟ وتورد اقتراحا لإدوار سعيد: أن الاقتباس تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة، وبما أنه أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيف، أن يدمج، أن يزيف (سواء أعيدت صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أو لم تعد هذه الصياغة) أن يراكم، ويحمى، أو أن يخضع، إلا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضى، يبقى دائما تذكيرا بأن كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية". وهكذا - فإن أى علامة لغوية أو غير لغوية يمكن وضعها بين علامتى اقتباس، وكيما يعترف بها بوصفها علامات ينبغى لها أن تكون قادرة على التكرار، وحيث إن أى تكرار هو تكرار مع تباين، يغدو التضاعف ازدواجا مكررا، فالملفوظ عينه مرة جديدة سيكون متباينا. إن أى اقتباس بهذا المعنى هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج مكرر حتما. وإلى جانب هذه الدراسات اللافتة، حفل

العدد بموضوعات هامة حين يكتب محمد نعيم فرحات عن وعى التاريخ فى الخطاب الروائى "دراسة فى نصوص غسان كنفانى عن المنفى" بالإضافة إلى نص روائى "يالو" لإلياس خورى، وقصائد لسركون بولص ومصطفى عتيق. وغير ذلك من موضوعات.

ومن المجلات الهامة الصادرة فى منطقة الخليج، مجلة "**البحرين الثقافية**" التى تعكس تطورا هاما فى التقنية والحرفة والتنفيذ، بالإضافة إلى التحرير الجيد. ففى باب "الدراسات النقدية" يكتب "عبد الحميد المحادين" دراسة عن المكان الروائى، وفيها يذهب إلى أن الزمان والمكان بينهما علاقة وجودية، فلا زمان بدون مكان ولا حركة للمكان بدون زمان، ولذا فإن طبيعة هذه العلاقة تختلف وتتجلى بحسب طبيعة المكان، ففى الشعر العربى احتفاء بالأمكنة الواقعية وغير الواقعية، وكانت الصحراء والبيد والبحار ذات حضور مكثف، وإن كانت الصحراء أكثر حضورا لقلة الشعراء الذين كانوا فى البيئة الساحلية. وحتى فى القصص العربى القديم كان للمكان تجلياته الواقعية. والأسطورية، ولعل قصص ألف ليلة تشكل مخزنا للأمكنة بكافة أشكالها وأنواعها وكذلك فى المقامات العربية كان المكان الواقعى أو التخييلى مؤسسا جوهريا لهذه المقامات. واتصالا مع المكان الروائى، يدرس "جعفر حسن" فضاء التخيل السردى "قراءة فى ليلة حبى لمحمد عبد الملك" محللا أنساقها ودلالاتها وعالمها المتخيل. وفى الملف الثقافى تفرد المجلة صفحاتها لعدد من الدراسات الهامة حيث يتساءل محمد جابر الأنصارى "مسئولية من تجديد الفكر العربى؟" متوصلا عبر استعراضه للعلاقة بين المفكر وسيرته الذاتية إلى أننا مالم نفهم الإشكالية المتعلقة أساسا بتجزؤ الجسم المادى المؤسسى العربى ـ دولة ومجتمعات ومؤسسات ـ مع عدم توصلنا حتى الآن إلى صيغة جامعة توازن بين التنوع والتجانس، وبين التعدد والتوحد، كما تفعل أوروبا اليوم، فإن حالة الضعف العربى لن يتم تجاوزها. وليس من طريق للتجديد إلا تمثل الفكر الإنسانى قديمه وجديده والاطلاع عليه بتعمق مع دراسة مختلف تيارات التراث الإنسانى دراسة نقدية، فلن يتم إحياء التراث بتقطيع أوصاله وبتر أعضائه، فإما أن نحييه بحقيقته الكاملة القابلة للنقد، وإلا فدعوة إحياء التراث لن تحقق هدفها الحضارى.

واتصالاً مع تلك الأطروحات يكتب "سليم العوا" بحثا هاما حول الاجتهاد المعاصر: كيف يكون غائصا فى آليات الاجتهاد التراثية وشروط الاجتهاد المعاصر وضرورته. وانتقالا من حركة الاجتهاد إلى حركة المثقف، يكتب "سعيد عبد الله حارب" عن المثقف العربى والتطورات الثقافية "آفاق المستقبل والدور المتوقع" مستعرضا ومحللا مجموعة من النقاط مثل: المثقف والعولمة، المثقف والآخر، المثقف فى عصر المعلومات، المثقف بين التحديث والتغريب، المثقف والسلطة، تجسيد أم قطيعة، وغير ذلك من محاور أساسية. وفى سياق الملف نفسه، تأتى دراسة "خلدون النقيب" عن الآفاق المستقبلية للفكر الاجتماعى محللا فكرة هامة يوجزها فى عبارة: اعتقال المستقبل العربى، متابعا تحليل الأصالة والمعاصرة وتزوير التاريخ، ومتسائلا: هل هناك بديل لليبرالية؟ وغيرها من محاور اجتماعية وثقافية.

وهكذا ـ جاءت الدوريات العربية عبر هذا الاستعراض السريع لبعض إصداراتها حافلة بالموضوعات والأسئلة والاجتهادات، عاكسة قلق الواقع، والمفكر، وإشكالات المنهج والرؤية.

شخصية العدد



عبد القادر القط ونقد الشعر
بداية ومنهج

إبراهيم عبد الرحمن محمد

عبد القادر القط ونقد الشعر
بداية ومنهج

إبراهيم عبد الرحمن محمد

يلاحظ المتتبع لتراث الدكتور القط النقدى، سواء فى ذلك مقالاته النقدية أو بحوثه الأدبية، أنها تتوزع بين دراسة الشعر العربى القديم والأدب العربى الحديث بأجناسه الثلاثة: الشعر والمسرح والقصة. كما يلاحظ أن هذا التنوع لم يحل بين هذه الدراسات المختلفة وبين توحد الأصول النقدية التى ألزم نفسه بالصدور عنها؛ مما يجعل من هذه الدراسات والبحوث على اختلاف تواريخ نشرها وتنوع الظواهر الأدبية التى عرضت لتفسيرها وتقويمها، تجربة نقدية متصلة ومتكاملة، تعبر فى عنصريها: التنظيرى والتطبيقى، عن مفهوم نقدى بعينه ظل الدكتور القط حريصا على إعماله فى دراسة النصوص الأدبية والكشف عن جمالياتها وتفسير رموزها : هو أن الأدب ظاهرة حضارية وجمالية فى آن معا، وأنه لذلك وسيلة فنية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة، وأن الصلة الفنية متصلة بين القديم والجديد، وأن الظواهر الفنية لذلك، يعدى بعضها بعض.

وقد شكلت على أساس هذا المفهوم الحضارى، نظرته إلى الشعر والقصة والمسرحية، وتحدد منهجه فى رصد ظواهرها وتفسير هذه الظواهر، والنظر فى القضايا والمشكلات التى كانت تواجه حركة الشعر العربى القديم، والأدب العربى الحديث. ويقابلنا لذلك كثيرا فى كتاباته مثل هذا النص الذى يلخص فى صورة أو أخرى هذه النظرة الحضارية فى الأدب تلخيصا دقيقا بقوله:

"إن التحليل الصحيح للنص الأدبى لا ينبغى أن يقتصر على مقوماته الداخلية ، وبنائه المركب ، وصوره الفنية، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره ... وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة، بل عاملا فعالا فى تطور الحياة، وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء ...

[كما أن] الفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن، ومن نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تخالف الفن السابق المعاصر الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة، ثم فقد وظيفته بانتهاء تلك الحضارة .. ".

ومن الملاحظ، أن الدكتور القط لم يتخل فى مقالة من مقالاته أو بحث من بحوثه التى أخذ ينشرها طوال خمسين عاما أو يزيد عن هذه النظرية الحضارية المركبة فى تفسير الظواهر الأدبية وتقويمها، ومن ثم فإن أية محاولة لرصد عناصرها وبيان دورها فى دراسة الشعر العربى القديم والأدب العربى الحديث لا تتأتى إلا بمراجعة تراثه النقدى لرصد تطوره من ناحية، والكشف عن المفهومات المختلفة التى أخذ يتراءى فيها هذا التفسير الحضارى للأدب عبر هذا الزمن الطويل من ناحية أخرى!

وأقدم ما بأيدينا من هذا التراث النقدى، رسالته التى حصل بها على الدكتوراه من جامعة لندن، عام ١٩٥٠ (*) وموضوعها : "مفهوم الشعر عند العرب على نحو ما يتمثل فى كتاب **الموازنة بين أبى تمام والبحترى.**

وقد خصصها الدكتور القط لرصد ظواهر التطور الفنى التى أخذت تجدّ على الشعر العربى القديم منذ العصر الجاهلى حتى آخر القرن الثالث الهجرى، وتفسيرها تفسيرا حضاريا من خلال مناقشة هذا الفيض من الآراء النقدية والأحكام الذوقية التى جمعها الآمدى فى كتاب" الموازنة بين أبى تمام والبحترى". ويعلل الدكتور القط لاختيار هذا الكتاب بأنه"... الكتاب الأول

(*) عنوان الرسالة فى نصها الإنجليزى

"Arab Conception of Poetry as Illustrated in Kitab al Muwazana Bayna Abu J- Tammam and Al - Buhtury".

من نوعه فى النقد الأدبى التطبيقى. فقد كان النقد حتى صدور ذلك الكتاب يقتصر إما على ملاحظات عابرة على بعض أبيات من الشعر، أو على بعض القصائد، أو على تصنيف الشعراء وفقا للقيمة الجمالية لقصائدهم... ولم يحاول أحد من النقاد، قبل الآمدى ، أن يصدر بصورة مكتملة ومنظمة مثل تلك الأحكام النقدية المبررة...".

وإذا كان الآمدى يقيم منهج كتابه على أساس الموازنة بين مذهبين فى إنتاج الشعر، أحدهما قديم يجرى على طريق عمود الشعر على نحو ما تشخصه المقومات الفنية للشعر العربى فى العصر الجاهلى عامة، وصورته التى آل إليها فى شعر البحترى من المحدثين خاصة، والآخر جديد، يجرى فى تيار البديع المستحدث، الذى أخذ يغلب على شعر العباسيين حتى أخذ شكل الظاهرة الفنية فى شعر أبى تمام، فإن الدكتور القط يقيم دراسته على أساس "المقابلة" بين القديم الموروث، والجديد المبتدع، لبناء تاريخ فنى لتطور الشعر العربى القديم على نحو ما يتمثل فى تطور ظواهره البديعية، وتفسير هذا التطور وتقويمه من خلال مناقشة آراء النقاد القدامى والمحدثين حول هذه الحركة من ناحية، وتحليل نماذج دالة من الشعر العربى القديم ، الجاهلى والعباسى، لتأكيد تفسيراته الحضارية من ناحية أخرى! وقد أفرزت هذه المقابلة ثلاثة أنواع من القضايا التى زاوج الدكتور القط بينها مزاوجة نقدية منتجة: الأولى قضايا تاريخية تتصل بنشأة مذهب البديع وأسباب تطوره، والثانية قضايا فنية تتصل "بأصول مذهب البديع "، والثالثة، قضايا نقدية خصبة استحدثتها الخصومة العنيفة حول "عمود الشعر ومذهب البديع"، من خلال الخصومة حول شعر البحترى وشعر أبى تمام!

وقد انتهى الدكتور القط، فى تبرير نشأة البديع وتطوره، إلى أنه نشأ ووجد بتأثير تطورات حضارية أدت إلى تغيرات لغوية واجتماعية أخذت تتنامى بالتدريج منذ الفتح الإسلامى حتى وصلت إلى غايتها فى العصر العباسى. وقد حملت هذه التغيرات الشعراء على محاولة التخلص من القواعد الأدبية التقليدية الموروثة من الشعر القديم فى صيغته الجاهلية، والاستعاضة عنها بقواعد أخرى جديدة تلائم البيئة المتطورة، تركزت فيما يتصل بالشعر، فى غلبة "الظاهرة البديعية" على نحو ما آلت إليه فى شعر أبى تمام خاصة!

وقد عمد، لتأكيد هذه الحقيقة، إلى الوقوف عند ثلاثة موضوعات متكاملة هى : تفنيد آراء بعض القدامى والمحدثين من النقاد فى أسباب نشأة "الظاهرة البديعية" وغلبتها على شعر أبى تمام خاصة؛ ودراسة لغة الشعر القديم وتطورها بين الجاهلية والعصور التالية؛ ورصد مكانة الشعراء فى العصر الجاهلى وفى العصر العباسى، وذلك لارتباط" هذا الأسلوب الجديد فى نظم الشعر بالعوامل التى شكلت الشعر العربى فى مراحله الأولى ومهدت السبيل، للتطورات المختلفة التى منحت هذا الشعر ملامحه الخاصة فى بيئاته الحضارية المتطورة!

(أ) وقد وقف فيما يتصل بنشأة الظاهرة البديعية ، عند ثلاثة تفسيرات لأسلوب أبى تمام رفضها جميعا لأنها فيما يرى غير صحيحة.

أولها: للآمدى الذى يرد ظهور أسلوب البديع إلى الذوق الشخصى، مؤسسا رأيه على قول ابن المعتز: "إن بشارا وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن تقيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم، ثم إن الطائى تفرع فيه وأكثر منه.... وإن مسلما أيضا غير مبتدع لهذا المذهب، ولا هو أول فيه، ولكنه رأى هذه الأنواع التى وقعت عليها اسم البديع ، وهى الاستعارة، والطباق، والتجنيس منشورة متفرقة فى أشعار المتقدمين، فقصدها وأكثر فى شعره منها..."!

وثانيها : ما يذهب إليه طه حسين من أن أصول الظاهرة البديعية عامة قديمة قدم الشعر الجاهلى نفسه، وأنها امتداد للتقاليد الأدبية التى تميز شعر طائفة بعينها من الشعراء القدامى يسميها طه حسين بـ "مدرسة زهير "، وهى مدرسة وضع أوس بن حجر الشاعر الجاهلى أصولها الأدبية، وحملها من بعده تلميذه زهير بن أبى سلمى، فكعب بن زهير فالحطيئة فكثير الشاعر الأموى المعروف... وقد استمرت، فيما يرى طه حسين، تقاليد هذه المدرسة دون انقطاع حتى العصر العباسى!

ويتلخص التفسير الثالث فيما يذهب إليه طه حسين أيضا فى تعليل غلبة الظاهرة البديعية على شعر أبى تمام خاصة بأن أسلوبه أثر من آثار أصله اليونانى، فقد كان أبوه، فيما يقال "خمارا نصرانيا من بعض قرى دمشق، وكان يسمى "تدوس". فلما اعتنق أبو تمام الإسلام غير اسم أبيه... وانتسب إلى قبيلة طيئ، وإن من ينظر فى شعره.... يجده يختلف عمن تقدمه وعاصره من الشعراء فى تصوره للشعر نفسه، وفى شدة أخذه نفسه بتجديد المعانى، ووحدة القصيدة، وفى كلفه بوصف الطبيعة. وميله إلى المعانى الفلسفية يضمنها شعره... وقد راع أبو تمام معاصريه بما ابتدع فى الشعر، ولم يفرغ الناس بعد من الجدل فى محاسن شعره وعيوبه. وهو شعر نلحظ الأثر اليونانى فيه ماثلا من غير مراء"!.

(ب) ويتخذ الدكتور القط من رأى "ليل" القائل بأن لغة الشعر العربى القديم الموحدة من وضع الشعراء، ورأى "نولدكه" بأن هذه اللغة الشعرية الموحدة فى العصر الجاهلى، إفراز حضارى اجتماعى واقتصادى، يئول فيه إلى أن حياة التجوال التى كانت تعيشها أغلب القبائل العربية بحثا عن الكلأ، والأسواق المشهورة التى كانت تقام فى فصول معينة من السنة، والرحلات الخاصة التى كان يلتقى فيها أفراد من قبائل شتى لقاءات غير مقصودة... وعادة قرى الأضياف الضالين فى الصحراء التى أصبحت تقليدا اجتماعيا مقدسا، قد ساعدت جميعا على مزج لهجات القبائل العربية المختلفة فى لغة موحدة طرحت معظم الاختلافات فى القواعد النحوية، وإن ظلت تحتفظ بألفاظ كثيرة من اللهجات العربية... وقد كان الشعراء بحكم مهنتهم أكثر معرفة بهذه اللغة من غيرهم، وقد أسهموا بالكثير من الجهد فى ترسيخها! وقد أنتجت هذه اللغة الموحدة، فيما يقول الدكتور القط، نتيجتين:

الأولى: أن الشعر الجاهلى قد نظم بلغة كان العرب يتكلمونها خارج نطاق دوائرهم المحلية، وفى حالات طربهم وانتصارهم على عدوهم.

والأخرى: أن التشابه الكبير بين لغة الشعر واللغة [الموحدة] التى كان العرب يتكلمونها، ساعدت على حماية الشعر [الجاهلى] من التكلف والادعاء اللذين كان من المستحيل تجنبهما لو أن الشعر كان ينظم بلغة مصنوعة"!

وإذا كانت التطورات الحضارية قد ساعدت فيما يرى الدكتور القط على إنتاج لغة شعرية موحدة فى العصر الجاهلى، التزم الشعراء الجاهليون بنظم أشعارهم فيها، فإن هذه التطورات الحضارية نفسها قد أفقدت - فى العصر العباسى - هذه اللغة العربية الموحدة "وظيفتها كأداة للتعبير عن الحاجات اليومية للناس، منذ خرج العرب ذلك الخروج الكبير*من جزيرتهم العربية. ويرجع ذلك إلى حد ما إلى اللهجات التى كانت [لا تزال] موجودة عندئذ فى شبه الجزيرة العربية نفسها، وإلى تأثير لغات البلاد المفتوحة [وإلى] التغير العظيم الذى تعرضت له الجزيرة العربية... ونشأت عن اللغة الفصحى [الموحد] لهجات جديدة، وأصبح من الواضح، بعد عقود قلائل من استقرار العرب فى البلاد التى فتحوها حديثا، أن اللغة العربية الفصحى قد فشلت فى الحفاظ على مكانتها كلغة يتكلم بها الناس"! وقد أنتج ذلك الوضع الجديد للغة العربية القديمة فيما يرى، نتائج مختلفة، لغوية وفنية واجتماعية:

فمن الناحية اللغوية، فشا اللحن، وغلب الميل إلى إسقاط الإعراب من الكلمات، ونشأت آداب عامية غريبة على اللغة العربية كالزجل الذى نهض به، [بعد ذلك]، ابن قزمان فى الأندلس إبان النصف الأول من القرن السادس الهجرى، "والمواليا" الذى استمد اسمه من نواح عبيد البرامكة وهم يندبون سادتهم الذين نكبهم الرشيد..."!

ومن الناحية الفنية، ظلت اللغة القديمة لغة الشعر، فقد حرص الشعراء العباسيون على نظم أشعارهم فى لغة الجاهليين، وعلى التمسك بتقاليدها الموروثة، واستمداد موضوعاتهم وصورهم من أشعار الجاهليين الذين اعترف لهم بالإجماع بأنهم أساطين اللغة القديمة، وواضعو أصول الشعر العربى ! وقوى شأن هذا الاتجاه إلى التقليد فى نظم الشعر الموقف الصلب الذى عرف به علماء اللغة الذين عارضوا أى تجديد فى معانى الكلمات، متحدين بذلك معاصريهم من الشعراء، "الذين اضطروا اضطرارا إلى الإحجام عن إحداث أى تغيير خطير فى هذا الشأن، وصاروا لذلك أكثر اعتمادا على المصادر القديمة...". وكانت الطريق الوحيدة التى يتاح للشاعر أن يسلكها لتحقيق

الأصالة فى حدود هذا الإطار الصارم، هى تحوير معنى من المعانى التقليدية، أو خلق معنى جديد، أو الاعتماد على التلاعب بالألفاظ. وقد تسبب تحوير المعانى التقليدية فى نشأة مبحث السرقات، وأدت محاولات الخلق إلى الإتيان بالصور المتكلفة، كما أدى التلاعب بالألفاظ إلى الغموض، وأصبحت هذه السمة الأخيرة أكثر من غيرها شيوعا... وكان غموض شعر أبى تمام يعزى، فى الغالب إلى تقليده للغة البدو تقليدا متعمدا!

ويتلخص التأثير الاجتماعى، الذى خلفه فشل اللغة العربية القديمة.فى أن تظل كما كانت فى العصر الجاهلى لغة الحياة والشعر معا، فى حرص طبقة النبلاء العرب فى المجتمع العباسى الجديد، على تعلم هذه اللغة القديمة والصدور عنها صدورا عمليا، تحقيقا لعقيدتهم بسموها وتفوقها على لغات البلاد المفتوحة من ناحية، وتأكيدا لانتمائهم عن طريقها إلى جنس نبيل يتميز بصفات نبيلة تعد اللغة العربية أكثرها أهمية وأبرزها دلالة، من ناحية أخرى!

ويلاحظ الدكتور القط، فيما يتصل بوظيفة الشعر ومكانة الشعراء فى العصر الجاهلى، وجود نوعين من النصوص التاريخية التى تطرح موقفين متناقضين من هذا الفن وأصحابه من الشعراء:

الأولى: نصوص تؤكد تمتع هذه الفئة بمكانة اجتماعية وقبلية وفنية عالية بين معاصريهم، بوصفهم "الذائدين عن شرف قبائلهم والمدافعين عن حقوقها، والمبدعين لقصص الحب التى سحرت العرب الرومنسيين، والمخيفين لما ينظمونه من شعر الهجاء، والمرجوين لما يقدمونه من مديح، فى لغة فنية عالية"حملت أكثر معاصريهم على الظن "بأنهم خلقوا مزودين بقوى غير طبيعية، وأنهم قادرون دائما على الاتصال بالجن"!

والأخرى، نصوص "تغض من قدر الشعر، وتنظر إليه فيما يبدو، على أنه عمل لا يليق برجل شريف"!

ويرد الدكتور القط هذا الموقف المعادى للشعر والشعراء إلى أسباب متنوعة: أسباب حضارية، تتلخص فى نشأة طبقة اجتماعية خاصة من زعماء القبائل وغيرهم من ذوى المكانة فى قومهم من الفرسان والتجار، الذين هيأت لهم ظروفهم القبلية والاجتماعية تكوين ثروات كبيرة جعلت منهم هدفا للشعراء الراغبين فى الإثراء، فعظم شأن المديح والهجاء، واتجه الشعراء إلى التكسب بالشعر فى أواخر العصر الجاهلى، وتكونت طبقة من شعراء المديح والهجاء غطت على غيرها من الشعراء الآخرين الذين ظلوا على ولائهم للفن والقبيلة..... من أمثال زهير، والحطيئة، والنابغة، وحسان، وغيرهم من فحول الشعراء فى الجاهلية، وهو ما كان سببا فى نفور الطبقات العليا فى المجتمع الجاهلى من نظم الشعر، واعتقادهم بأن امتهان أبنائهم لهذه الوظيفة الفنية من شأنه أن يحط من مكانتهم فى قبائلهم ومن قدرهم بين معاصريهم!

وأسباب اجتماعية تتمثل فى اعتياد أكثر شعراء الجاهلية المشهورين على نمط بعينه من الحياة اللاهية القائمة على التحلل الخلقى والإفراط فى المتع الحسية، التى صورتهم فى صورة شخصيات فاسدة خارجة على تقاليد مجتمعها فى نظر معاصريهم، على نحو ما نجد فى شعر طرفة الذى يصور صدامه مع عشيرته لخروجه على تقاليد قبليته، وجرأته على أخلاقيات مجتمعه، وقصة امرئ القيس مع أبيه الذى طرده لسوء سلوكه وإمعانه فى اللهو وحرصه على تسجيل ذلك فى أشعاره؛ وما يحكى عن أسباب عدول الأعشى عن لقاء الرسول وقبول الإسلام لتحريمه الخمر والزنا وغيرهما من مظاهر اللهو فى الجاهلية.

وقد تسبب ميل الشعراء إلى احتراف المديح والهجاء منذ أواخر العصر الجاهلى، فى أن يفقد الشعر فيما يرى الدكتور القط، مع قيام حكم بنى أمية، بالتدريج، وظيفته الأساسية، ويضطلع بتحقيق أهداف جديدة تتمثل فى تملق ذوى السلطة وأصحاب الجاه من الخلفاء والولاة والعمال وغيرهم من الأثرياء، والانتصار للأحزاب السياسية والدينية على حساب الروابط القبلية. وفى اختصار، لا نكاد نصل إلى العصر العباسى حتى يكون الشعراء قد تحولوا إلى الاحتراف الكامل الذى يتخذون فيه من المديح حرفة يتكسبون بها. وقد فرض عليهم ذلك أن يعدوا أنفسهم للنهوض بالوظيفة الجديدة، باستيعاب الثقافات المعروفة فى عصرهم، وهى ثقافات اتخذت فى العصر الأموى شكلا دينيا وقبليا يتمثل فى حفظ القرآن الكريم، ومعرفة أيام العرب فى الجاهلية

وحفظ أنسابهم، واتخذت في العصر العباسى شكل ثقافة جديدة ومتنوعة، تتمثل فى إجادة اللغة العربية وما يتصل بها من فروع المعرفة التى جدت فى هذا العصر، وإجادة مؤهلات القدماء فى قصور الخلفاء، وهى مؤهلات يعرف بها "أبان بن عبد الحميد اللاحقى" تعريفا طريفا فى قصيدة يقدم بها نفسه إلى الخليفة ، فيقول:

أنا من حاجة الأمير، وكنز
من كنوز الأمير ذو أرباح
كاتب، حاسب، أديب، خطيب،
ناصح، راجح على النصاح
شاعر مفلق، أخف من الريشة
مما تكون تحت الجناح
لو رآنى الأمير عاين منى،
شمريا كالجلجل الصياح
لحية سبطة، وأنف طويل
واتقاد كشعلة المصباح
لست بالمفرط الطويل،
ولا بالمستكن المجحد الدحداح
أيمن الناس طائرا يوم صيد
لغدو دعيت، أم لرواح
أبصر الناس بالجوارح والأكلب، والخرد الصباح الملاح !

وقد تركت سيادة المديح، فيما يقول الدكتور القط، على فنون الشعر الأخرى فى العصر العباسى، أثرا عميقا، يتمثل من الناحية الفنية، فى افتقاد الشعراء القدرة على تحقيق الأصالة بعد أن أصبحوا جميعا "ينظمون فى موضوع واحد، طبقا لتقاليد صارمة"، ويكررون فى الثناء على نقطتين أساسيتين هما الشجاعة والكرم. وقد حمل هذا القصد إلى تكرار عناصر المديح الشاعر العباسى على البحث الدائب عن صيغ لغوية متجددة للتعبير عن هاتين الصفتين تجنبا للتكرار نفسه من ناحية، ونجاة من العدوان على أفكار غيره من الشعراء الآخرين من ناحية أخرى. وكان من الطبيعى أن يورطه ذلك فى "المبالغة مساهمة منه فى بيان المدى الذى بلغته فضائل ممدوحه. .. . والصنعة (التلاعب بالألفاظ) لإخفاء ما تتسم به معانيه من ابتذال. .. . والغموض نتيجة لمحاولته تحقيق الأصالة. .. . وأن يأتى شعره متفاوتا تبعا لتوفيقه أو إخفاقه فى تلك المحاولة"! وكلها عيوب فنية، تحققت فيما يرى الدكتور القط بصورة واضحة فى شعر اثنين من شعراء المديح فى العصر العباسى هما: أبو تمام والبحترى، وهما من الناحية الفنية، وجهان متقابلان لحركة شعرية واحدة هى حركة البديع فى الشعر العباسى!

"وعلى هذا يكون البديع قد وجد، فى حقيقة الأمر بتأثير التغيرات الحضارية والاجتماعية واللغوية التى حدثت بالتدريج منذ الفتح الإسلامى"؛ فقد حمل هذان العاملان الشعراء حملا على الخروج على التقاليد الفنية الموروثة من الشعر العربى القديم، تلك التقاليد التى تعد ثمرة شعر اكتمل نظمه "فى ظل ظروف [حضارية] تخالف تمام المخالفة تلك الظروف التى نظم الشعراء المحدثون [أشعارهم] فى ظلها"!

***

هذه هى الأصول العامة للنظرية الحضارية التى يوظفها الدكتور القط فى دراسة الشعر القديم والأدب العربى الحديث والمعاصر. وهى "نظرية" أفرزت فى دراساته التطبيقية المختلفة منهجا نقديا بعينه يتألف من ثلاثة عناصر: الأول، النظر إلى الشعر بوصفه ظاهرة حضارية؛ بمعنى أن تطور الشعر ثمرة للتطور الحضارى، وأنه لذلك وعاء لقضايا الحياة ومشكلاتها. والثانى: أنه وسيلة فنية وجمالية يعبر بها الشاعر عن هذه القضايا والمواقف التى تشغله وتشغل البيئة من حوله؛ ومن ثم "فالتحليل الصحيح للنص الأدبى لا ينبغى أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب، وصوره الفنية، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره. وهكذا، لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة، بل عاملا فعالا فى

تطور الحياة وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء. . . ذلك أن الفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه، وإنما من مفهوم حضارى جديد للفن، ومن نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانتهاء تلك الحضارة. .."!

أما العنصر الثالث والأخير من هذا المنهج النقدي الذي يتبعه الدكتور القط في دراسة حركة الشعر ورصد تطورها، فيتلخص في هذا التوازن الدقيق الذي يحرص على إقامته بين القضايا والآراء والظواهر المتناقضة التي يدرسها ويوازن بينها. فهو يحرص على أن يقيم توازنا فنيا بين الشكل والمضمون في الفن بعامة والشعر خاصة، كما يحرص على هذا التوازن في الموازنة بين القديم والجديد، وبين الرومانسية والواقعية، وبين الحرية والالتزام. وهذا التوازن ليس سلوكا نقديا فحسب، ولكنه كذلك سلوك شخصي. فهو حريص على ألا يغلب جانبا من جوانب حياته على سائر الجوانب الأخرى. وهو قادر دائما على إقامة هذا التوازن الدقيق فيما يعرض له من أمور .

وقد تجلت هذه النظرة المحايدة بصورة واضحة في تلك الطائفة من المقالات التي عرض فيها لقضايا الشعر الجديد. ولا نستطيع بالطبع أن نقف عند كل ما قاله أو أثاره من آراء، ولكنا نجتزئ هذه العبارات الدالة من مقالة له في "مجلة الشعر- ينـاير ١٩٦٤ "يفسر فيها دعوته إلى تطور الشعر، بأنها لا تعني الاندفاع "في حماسة مفرطة لكل جديد وتغفل عما قد يكون فيه من مواطن النقص أو الانحراف أو التنكر لبعض قيمنا القديمة التي ما زالت صالحة للتعبير عن روح الحضارة الحديثة : فكما أن التعصب المطلق للقديم قد اتخذ عند بعض الناس صورة رد الفعل "للجديد"، كذلك اتخذ التجديد عند بعض أنصاره مثل هذه الصورة، فأنكروا على القديم كل صورته الفنية. . وقطعوا كل صلة بينهم وبين تراثنا الشعري، وخيل إليهم أنهم يستطيعون أن يقيموا تجديدهم في الهواء دون أساس من تقاليد ممتدة موروثة. .. ".

وقد أخذ الدكتور القط، على أساس من هذه النظرة الفنية والحضارية وهذا التوازن الدقيق فى تقويم الظواهر الأدبية المتقابلة، يتابع الشعر العربى فى تطوره قديما وحديثا، ويفسر قضاياه المختلفة تفسيرا حضاريا ممتعا. وسوف نقف فى هذه المقالة عند دراستين؛ إحداهما عن الشعر العربى القديم، وهى كتابه: "فى الشعر الإسلامي والأموى"؛ والأخرى عن الشعر المعاصر، هى كتابه: "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، وهما دراستان تحظيان بشهرة واسعة.

(١) وقد خصص المؤلف كتابه "فى الشعر الإسلامي والأموى" لدراسة الحركة الشعرية في فترة قسمها إلى مرحلتين هما فترة "عصر الإسلام والدولة الأموية"، وهي فترة تعد، على قصرها من أخطر عصور الأمة العربية، فقد "تمت فيها أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن"، إذ خرج العرب من بواديهم وقراهم إلى بلاد تختلف عن بلادهم في الطبيعة ونظام المعيشة وتفوقها ثراء وحضارة. وقد كان لهذه الهجرة المفاجئة والسريعة آثار عنيفة على نفسية العربي وجدت صداها في الأدب العربى شعرا ونثرا.

وقد انصرف عمل الدكتور القط في هذه الدراسة، كما جاء في مقدمة الكتاب، إلى البحث من وجهة نظر حضارية، عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر، محاولا أن يستشف، من وراء المستوى التعبيرى المباشر لذلك الأدب شيئا من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في "صيغة فنية" جديدة. ومن ثم، فقد احتفت هذه الدراسة بـ"النص الأدبي"، وأثارت عددا من قضاياه الفنية والأدبية، التي اقترحت لها إجابات و حلولا مقنعة. ونستطيع، إذا أردنا تلخيص المغزى الذي نخرج به من قراءة هذه الدراسة، أن نقرر أنها قد حرصت على المزاوجة بين التفسير الحضاري لقضايا الشعر العربي في هذه الفترة الحرجة من تاريخ الأمة الإسلامية، وبين التحليل الفني لنماذج الشعر الجيدة، واستخلاص المقومات الفنية الجديدة التي حققها الشعر في هذه الفترة القصيرة من تاريخ تطوره.

وأولى القضايا التي أثارتها هذه الدراسة، قضية "الإسلام والشعر". وقد انتهى المؤلف في بحث هذه القضية إلى موقفين : الأول: "أن القرآن لم يصدر حكما بعينه على الشعر، ولم يتخذ منه موقفا خاصا، وإنما نفى عن النبي مرة بعد أخرى أن يكون شاعرا من الشعراء وأن تكون رسالته كرسالتهم". والثاني: أن هذا الموقف الإسلامي من الشعر لم يحل بينه وبين الضعف الفني

الذي يغلب على شعر هذه الفترة. فقد "فقدَ، في معظمه وبخاصة الشعر السياسي، ما في الشعر الجاهلي من خيال حي، واقتدار لغوي، والتصاق بالطبيعة. وفي عبارة أخرى، إنه في كثير من وجوهه أصبح أقرب إلى النظم منه إلى الإبداع". وهو يعلل لهذا الضعف الفني تعليلا حضاريا حين يلاحظ أنه يظهر بصفة خاصة في شعر هذه الطائفة من شعراء المسلمين الذين اتصلوا بالصراع بين المسلمين والمعارضين للدين الجديد، ومن ثم فهذا الضعف نتيجة لاتصال هذه الطائفة من الشعراء اتصالا مباشرا" بالقيم الجديدة وما تحمله من مظاهر التغير في الأخلاق والسلوك والقيم الروحية والاجتماعية، فلم يكن من اليسير على شاعر قضى الجانب الأكبر من حياته في الجاهلية، أن يجد لنفسه أسلوبا من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحتفظ في الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التي نمت وتطورت في ظل مجتمع مختلف في قيمه وقضاياه". وذلك، على عكس الشعراء الآخرين الذين كانوا أقل انغماسا في تلك الحروب الكلامية، والذين مضوا يقولون الشعر على طريقة الجاهلية .

ويمضي الدكتور القط في هذا التفسير الحضاري لضعف الشعر الذي كان قد بدأ فيما يقول، قبيل ظهور الإسلام، إلى القول بأن هذا الجيل من "فحول الشعراء" الذي قام بعبء هذه الرسالة الحضارية كان قد انقضى، "وظل المجتمع العربي بضع سنوات ينتظر رسالة من نوع جديد تحقق للعرب تلك الوحدة التي كان كثير من مظاهر الحياة في الجزيرة العربية تنبئ بها، وتستخدم تلك اللغة التي مكن لها هؤلاء الشعراء. وكان لابد أن تمضي سنون أخرى في ظل الإسلام حتى ينشأ جيل جديد تربى في تلك البيئة الحضارية الجديدة، بعد أن تجاوزت مرحلة الانتقال إلى مرحلة الأصالة".

وقد راح المؤلف، لتأكيد هذا التفسير الحضاري لضعف الشعر الإسلامي يصور أثر هذه المواجهة السريعة لقيم الحياة الاجتماعية والدينية الجديدة على الشعراء المخضرمين الذين وجدوا أنفسهم مضطرين "إلى التكيف السريع، كما نرى عند حسان بن ثابت، أو الصمت التام كما تذكر الرواية عن لبيد، أو المضي على طريق الشعر الجاهلي، إلا ما كان من أثر يسير، كالذي نراه عند الحطيئة ". كما راح في الصفحات الباقية من هذا القسم الذي خصصه لدراسة "قضية الإسلام والشعر "يتابع دراسة نتاج طائفة من الشعراء دراسة تحليلية ليكشف عن هذا الضعف الفني أولا، وليؤكد هذا التقليد الغالب على شعر هذه الفترة أو قل ليكشف عن استمرار تيار الشعر الجاهلي في شعر المخضرمين من شعراء الإسلام ثانيا.

وقد أثار هنا وهناك قضايا فنية عدة. وختم دراسته لشعر هذه الفترة بقوله، ملخصا ما انتهى إليه من نتائج : "والصورة العامة للشعر في صدر الإسلام تقوم على حقيقة حضارية معروفة، هي أن هناك بالضرورة تداخلا بين فترات التاريخ الحاسمة، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حد فاصل بين فترة والتي تليها وبخاصة حين يتصل الأمر بمقومات نفسية بعيدة الغور في نفوس أصحابها، أو بقيم فنية أصبحت تقاليد موروثة لا يمكن الخلاص منها فجأة أو الاهتداء إلى غيرها من قيم جديدة. لذلك، كان لا بد أن يظل هناك امتداد للشعر الجاهلي في شعر ذلك العصر على اختلاف في المظهر والدرجة ".

وقد وقف في القسم الثاني من الكتاب، وهو الذي خصصه لدراسة حركة الشعر وتطوره في العصر الأموي، عند ثلاثة أشكال، أو قل ثلاث ظواهر شعرية في هذا العصر : الأول، الغزل العذري. والثاني، الغزل الحضري. والشكل الثالث ،هو ما أسماه "بالشعر الأموي" وقد راح يتابعه في أغراضه المختلفة بين السياسة والاحتراف والفن. وهو في دراسة هذه الأشكال الشعرية الثلاثة يمزج بين التفسير الحضاري والتحليل الفني، ومن خلال هذا المزج المنهجى أخذ يصدر أحكامه التقويمية على هذا الشعر .

وهو يَعُدُّ تيار الغزل العذري "حركة شعرية جديدة، تتمثل في شعر طائفة من الشعراء عاشوا جميعا في زمن واحد، وتنقلوا في بيئات واحدة أو متقاربة ما بين مكة والمدينة ووديان البادية الخصبة. . وعرف بعضهم بعضا وتناشدوا الأشعار، وتداخلت أشعارهم بعضها في بعض حتى ليصعب أحيانا تحقيق نسبة القصيدة إلى من قالها منهم – ويرى هذه "الصيغة" الشعرية الجديدة

نتاجا لهذه النقلة الحضارية التي مست نفوس الناس وأساليب معيشتهم وطرق سلوكهم، كما يراها تعبيرا عن هذه القيم الخلقية والاجتماعية والسياسية المتغيرة.

وقد عني في درس هذه الظاهرة بتحقيق أمرين : أولهما : البحث عن تفسير لظهور "الغزل العذري" من خلال مناقشة الأسباب المختلفة التي يقدمها الدارسون المحدثون، الدينية والسياسية والنفسية والحضارية. والأمر الثاني، الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز الغزل العذرى من غيره من شعر هذه الفترة، وهي خصائص تتصل ببناء القصيدة ولغتها، تلك التي أخذت تقترب اقترابا شديدا على أيدي الشعراء العذريين، من لغة الحياة كما تتبدى فيما تنقله الكتب القديمة من "أحاديث الناس ومحاوراتهم وقصصهم وأسمارهم، وفيما يكتبه المؤرخون والأدباء والمؤلفون من أساليب". وهو يلاحظ قلة احتفال الشعر العذري بالتشبيهات والمجازات، تلك التي يستخدم العذريون بديلا عنها هذا الحشد من الألفاظ العاطفية والانفعالية من مثل كلمات: الهيام واليأس والموت والبخل والهجر واللوم والعتاب .. وهي تقوم عندهم مقام التشبيهات والصور المجازية.

و قد حرص المؤلف في دراسته لهذا اللون من الغزل المقابل للشعر العذرى على تسميته "بالغزل الحضري"، وهي تسمية تعكس تصوره لوظيفة هذا الغزل من حيث إنه تعبير عن هذه الحياة الجديدة أو قل عن هذا التطور الحضاري كما كان يحس به ويواجهه هؤلاء الشعراء من سكان الحواضر العربية الذين أصابوا قدرا من التمدن يميزهم من المجتمع العربي في البادية. وهو ينحو في دراسة هذه الظاهرة الغزلية المنحى نفسه الذي رأيناه يتبعه في دراسة "الغزل العذري": رصد تطوره وتفسير نشأته وشيوعه تفسيرا حضاريا، واستخلاص سماته الفنية بتحليل نماذج من نصوصه تحليلا فنيا ممتعا على نحو ما فعل في شعر عمر بن أبي ربيعة، رأس هذه الحركة في العصر الأموي .

ويتخذ الدكتور القط، لدراسة هذه الظاهرة الغزلية واستخلاص سماتها الفنية من شعر عمر نموذجا لهذا الغزل الحضري، كما يتخذ من نقد آراء الدارسين لحياته وشعره وسيلة إلى تصحيح كثير من المفهومات الخاطئة التي تشيع في الدراسات الكثيرة حول هذا الشاعر وفنه، والتي وصلت إلى درجة "المسلمات" التي يتوارثها اللاحقون عن السابقين، وهي مسلمات لم تعد لها قداستها المعروفة بعد أن هزها الدكتور القط هذه الهزة العنيفة، وكشف عما فيها من زيف. فهو يرى أن هذه الآراء كانت "وليدة المزج بين ما يروى عن حياة هذا الشاعر وسلوكه وتنقله، للحب أو للهو، من امرأة إلى أخرى. . كما كانت نتيجة للمقارنة الدائمة بين شعر هذا الاتجاه والشعر العذري، وبين سلوك عمر بن أبي ربيعة ونظرائه، وسلوك غيرهم من الشعراء العذريين. . فهم يقبلون على دراسته وقد قر في نفوسهم ما علموا من لهوه و عبثه، فيجدون في هذا الشعر بعض صور من ذلك اللهو والعبث يؤكد لديهم امتزاج السلوك بالفن، والحياة العملية بالشعر. و يجدون في هذا الشعر وصفا لمحاسن المرأة لم يجدوه في الشعر العذري، وصورا لمغامرات جريئة مع نساء عديدات لم يألفوها عند الشعراء العذريين، فيقابلون بين الاتجاهين ويطلقون على اتجاه ابن أبي ربيعة من الأسماء ما يمكن أن يكون نقيضا للعذرية بما فيها من عفة وتقوى وتوحيد في الحب". وهو يرى لتصحيح هذه الصورة ونقض هذا الأساس الخاطئ أن نجرد أنفسنا من هذا الموقف النفسي والفكري، وأن نقبل على درس شعر عمر بن أبي ربيعة، "دون أن يكون لنا فيه رأي آخر ليتسنى لنا وضعه من شعر الحب في هذا العصر في موضع جديد".

و قد تابع المؤلف دراسة هذه الآراء، وتصحيح الصورة المألوفة عن عمر بن أبى ربيعة، ويكاد بحثه عنه يدور حول فكرتين كثر ورودهما في أقوال الدارسين عن هذا الشاعر هما: هذه الحسية الغالبة على فنه وسلوكه، و هذه الصورة "الغريبة" التي يرسمها للمرأة في العصر الأموي، وفي البيئة الحجازية بصفة خاصة .

وملاحظة النزعة الحسية في شعر عمر وسلوكه، تقوم في رأيه على فهم غير صحيح لمعنى هذا المصطلح، وهو فهم قد تأسس على مجرد المقابلة بين العواطف المجردة عند العذريين، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أو لقائها في شعر عمر، ولكنها تعني، أو ينبغي أن تعني في المفهوم الصحيح الوصف الحسي المفصل للجمال الجسدى والمتع والشهوات، وهو ما لا نعثر عليه

في شعر عمر حتى في أكثر قصائده صراحة وأشدها جرأة. وهو يفسر سلوك عمر هنا وهناك في قصائده التي يصف فيها جمال المرأة ويقص فيها بعضا من مغامراته للقائها، تفسيرا فنيا؛ فقد كانت غاية الشاعر أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل، وذلك الحوار "الدرامي" القريب أحيانا من لغة الحياة، أو لغة النساء، المفصح أحيانا عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة. ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعه أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبته وصفا "حسيا" تفصيليا، يمكن من أجله أن نطلق عليه هذه الصفة.

ويلاحظ من يقرأ غزل ابن أبي ربيعة، أنه بسبب غايته الفنية تلك، لا يتجاوز في وصف جمال المرأة هذه الصفات العامة التي شاعت في شعر غيره من شعراء الغزل العذرى الذين يتصفون بالعفة والروحية، بحيث أصبحت صورة هذه المرأة في شعره، صورة عامة للمرأة التي كانت تعيش على أيامه وفي بيئته، أو قل إنها صورة نمطية. ولعل في هذا ما يفسر هذه المباينة الواضحة بين مغامرات عمر في قصصه الشعرية و بين نهاياتها، أو قل بين هذا الجهد العنيف الذي كان يبذله في تتبع المرأة وهذه العواطف الجياشة والرغبة الجامحة التي نحسها من أشعاره، و بين هذه النهايات التي كان يقنع فيها بأيسر ما يقنع به الرجل من المرأة: "فالقصيدة تنتهي في أغلب الأحيان بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذي صوره الشاعر قبل اللقاء، وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور هذا الجهد وذلك الاحتيال للقاء بكل ما يحملانه من لحظات نفسية".

وبمثل هذه النظرة الحضارية والفنية، راح المؤلف يتتبع هذه الصورة "الغريبة" التي يرسمها ابن أبي ربيعة في غزله للمرأة الحجازية، ويكشف عن جوانبها الفنية ودوافعها الاجتماعية والحضارية، ويربط بينها ربطا وثيقا، ويتخذ من كل ذلك وسيلة لتفسير هذا الاتجاه الذي يأخذه الدارسون القدماء والمحدثون على هذا الشاعر. وهو يلاحظ في ذكاء وفهم عميق، هذا التناقض الذي كان يقوم بين الحياة الحجازية في صورتها المتطورة الجديدة وبين القيود والتقاليد الاجتماعية والدينية التي كانت تحول بين الشعراء وبين هذه الحرية التي ينشدونها في الحب. ويرى في هذا التناقض وسيلة لتفسير هذه الصورة "الغريبة" التي كان عمر يحرص على أن يرسمها في قصائده للمرأة التي يتغزل فيها: "كان عمر يتنقل بين النساء لأنه يعيش في مجتمع متحضر، وهو مع ذلك مجتمع "انفصالي" في الوقت نفسه. ومن هذا التناقض بين هاتين الطبيعتين كان لا بد أن ينشا صراع في نفوس الشباب من ذوي الجاه والمال، ممن يريدون أن يحيوا حياة حضرية كاملة. ولاشك فى أن وجود المرأة وقيام صلة ما بين الجنسين من أهم مظاهر هذا التكامل".

"ولم تكن هناك وسيلة لقيام هذه الصلة إلا بتلك اللقاءات العارضة أو التي يحتال لها الشباب احتيالا في مواسم الحج أحيانا أو في حياتهم العادية أحيانا أخرى، كلما سنحت الفرصة وغفل الرقباء. ولهذا، لم يكن غريبا أن يجمع فتى كعمر بن أبي ربيعة بين حديثه اللاهي عن النساء وتعبيره العذرى عن عاطفة الحب. فلم يكن هذا السعي وراء النساء نابعا من تكوين نفسي خاص أو فلسفة واضحة تغلب المتعة الحسية على المتعة النفسية، ولكنه كان جانبا من جوانب الحياة عند الشاعر لا يناقض إحساسه بالمعاني النفسية والحب الصادق. . وعمر شاعر يعبر عن هذه الحياة بوجهيها المتكاملين: شعور صادق بالحب ومحاولات للقاء تخلع على النساء طابعا خاصا تبدو معه على شيء من التحلل و "المادية"، وإن لم تكن متحللة ولا مادية بالمعنى الصحيح، فقد كانت تلك الطائفة من النساء ذوات المكانة أو "الثقافة" يردن أن يحققن لأنفسهن شيئا من المكانة الاجتماعية في نطاق ما يسمح به ذلك المجتمع الانفصالي. ولم يكن هناك ما هو أنسب من أن يربطن أسبابهن بسبب مع فتى من فتيان قريش، وشاعر مرموق يلهج الناس بشعره، ويتغنى به المغنون. فأمثال عمر في ذلك المجتمع كانوا عند هؤلاء النساء كنجوم المسرح والسينما فى هذا العصر: موضع الإعجاب من ناحية، ووسيلة شهرة من ناحية أخرى".

وقد أخذ المؤلف في الصفحات الطويلة التي خصصها لدراسة شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة فنية، يلاحظ العناصر القديمة والحديثة على السواء في لغته وأساليبه وصوره الشعرية، ويكشف عما وفق إلى إحداثه من تطور، كما يكشف في توازن محكم، عن رموز هذه الصور الاجتماعية والسياسية والدينية. وقد أثار في هذه الدراسة الفنية، كما فعل فى القسم الأول من

الكتاب، عددا من القضايا المعروفة، واستطاع أن يدلل على زيف كثير من الآراء القديمة والحديثة فيها مثل قضية الأوزان والأغراض، وأثر الغناء في موسيقى الشعر الأموي، والصورة الشعرية بين القديم والجديد في شعر عمر وغيره من شعراء الغزل الحضري. وقد لخص آراءه تلك فى العبارات التي ختم بها هذه الصفحات المتعة من دراسته التحليلية لنماذج طويلة وفريدة من أشعار عمر : "وإذا كنا لا نجد صورا شعرية جديدة أو إضافات إلى الصور القديمة عند عمر، فإننا مع ذلك نحس في شعره من تجمع تلك الصور التقليدية ومن معجمه الخاص، انسيابا موسيقيا ومرونة في العبارة ولفتات إلى بعض الحقائق النفسية الطريفة أو الخافية مما أضفى على شعره طابعا خاصا بين شعراء الغزل في عصره ... والحق أنه يمكن أن يقال إن ما تم من تطور وتجديد في الشعر العربي في "العصر الأموي" قد تم على يد هؤلاء الغزليين من العذريين وغيرهم كعمر بن أبي ربيعة ومن سلك نهجه. .".

ويخلص القسم الثالث من الكتاب لدراسة "الشعر الأموي : بين السياسة والاحتراف والفن"، وهي دراسة تعد بالإضافة إلى ما رأيناه في القسمين السابقين من أمتع وأعمق ما كتب حول حركة الشعر التقليدي في العصر الأموي، سواء ما يتصل منها بالجانب الحضاري الذي يفسر به طبيعة هذه الحركة التقليدية أو يتصل بالجانب الفنى الذي خلص فيه إلى تحليل هذه النماذج الكثيرة تحليلا فنيا ممتعا، يمكن أن يكون منهجه فيه، إذا ما أحسن فهمه وتطبيقه، طريقا إلى تأصيل نظرة جديدة أو قل قراءة جديدة تثري النصوص الشعرية القديمة وتدخل بها إلى عالم التذوق الجمالى الذي يهمله أكثر الدارسن للتراث الشعري القديم، حين يلحون على الاهتمام بحيوات الشعراء ومدى قدرة هذه الأشعار في التعبير عنها وتصويرها .

وتدور دراسة المؤلف لشعر هذه المرحلة حول أصلين يرى أنهما كانا يحكمان حركة الشعر الأموي ويوجهانها هذه الوجهة أو تلك : الأول، هذا التطور الذي أخذ يجد ـ كما رأينا ـ منذ فترة طويلة على الحياة في العصرين الإسلامي والأموى، مما كانت له آثاره علي شعر الغزل على نحو ما أشرنا، وهي آثار قد أخذت تظهر كذلك في الشعر التقليدي في العصر الأموي، وفي اختصار، تلك النظرة الحضارية التي رأينا الدكتور القط يحرص على اللجوء إليها كلما عمد إلى تفسير قضية أو أخرى من قضايا الشعر. والأصل الثاني، وهو نتيجة لهذا التطور الحضارى، ذلك التناقض الذى أخذ ينشأ فى نفس الشاعر الأموى بين قيمه القديمة، وخاصة القبلية منها وبين ظروف حياته الحديثة من ناحية، وبين التطور الذى أخذ يملأ الحياة من حوله، وتلك القيود الاجتماعية والدينية والسياسية التى تحول بينه وبين الاستمتاع بهذه الحياة الجديدة من ناحية أخرى .

(٢) و كتابه "الاتجاه الوجداني. .." الذي حصل به على جائزة الملك فيصل في الدراسات الأدبية أحدث الدراسات التي نشرها عن الشعر العربي الحديث، وقد خصصه لدراسة التطور الوجداني الذي أخذ يجد على هذا الشعر منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى الآن. ويتألف الكتاب من تمهيد وأربعة أقسام خصصها لرصد حركة التطور الوجداني في شكليها الحضارى والفني .

ويعد التمهيد (٤ – ١٥) على الرغم من قلة صفحاته من أخطر أقسام الكتاب وأولاها بالقراءة الفاحصة، فقد بسط فيه المؤلف المنهج الذي سار عليه بسطا علميا ونقديا صارما، كما لخص فيه القضايا الأدبية المختلفة التي أثارها، والنتائج الموضوعية التي حققها تلخيصا مركزا ودالا يجعل، منه "مفتاحا سحريا" إلى أقسام الكتاب المختلفة بقضاياه الموضوعية والفنية والنقدية المعقدة، تلك التي تدق على القارئ وتحوجه لفهمها إلى وعي عميق ومعرفة دقيقة بظروف التطور الأدبي وروافده الأجنبية والمحلية .

والقضية الأولى التي طرحها في هذا التمهيد هي حرص الشعراء على المزاوجة، في فنهم، بين القديم والجديد، وهي مزاوجة تعود إلى التقاء الحضارة الأوربية بالحضارة العربية في ظروف حربية غير متكافئة عدا فيها الغرب على الشرق بغية استعماره مما ولد في نفوس أبنائه مشاعر متناقضة من الخوف والانبهار : فقد أدركوا أنهم يواجهون حضارة جديدة عليهم أن يفيدوا منها، ولكنهم أدركوا كذلك أن أصحاب هذه الحضارة قد عقدوا العزم على استعمارهم مما حملهم على أن

يعودوا إلى أنفسهم وينظروا في واقعهم نظرة حضارية واعية انتهوا منها إلى سلوك يعتمد على أمرين:

الأول: إحياء ماضيهم والاعتزاز بتراثهم ليحافظوا على شخصيتهم ويواجهوا الغزاة القادمين مواجهة ثابتة لا تفقدهم شيئا من أصالتهم الحضارية العريقة .

والثاني: دراسة الحضارة الأوربية الغازية، والاقتصار على الأخذ منها بما يمكن أن يتلاءم مع حياتهم ويضعهم على بداية نهضة جديدة دون أن يتناقض ذلك مع قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية .

"وهكذا بدأت في وقت واحد معا حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربى، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوربية. . ". كما بدأ المثقف العربي يواجه صراعا عنيفا وتناقضا متصلا بين قيمه الدينية والفنية والاجتماعية التي يسعى إلى إحيائها، وبين هذه الألوان الجديدة التي أخذت تتسلل إلى الحياة العربية فتغيرها. وقد أدى هذا الشعور بالصراع والتناقض إلى إيقاظ شعور قومي جديد يتمثل في ارتباط الناس العميق بوطن تشدهم إليه أواصر التراث والدين واللغة والمصير في مواجهة الغازي الجديد، مما جعل للفرد كيانا خاصا اتخذ معنى سياسيا وفكريا واجتماعيا واقتصاديا يرتبط فيه كيان الفرد بالكيان العام، وتمتزج فيه المصالح الفردية بالمثل العليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة، وولد في نفوس المثقفين العرب صراعا قد عم العالم العربي بأسره متعدد الجوانب بين القديم والجديد في السياسة والاجتماع والأخلاق والأدب الفني.

والقضية الثانية تتصل بتصحيح مفهوم "الشعر الوجدانى". فقد اعتاد النقاد على الاعتقاد بأن الشعر لا يكون وجدانيا إلا إذا تحدث فيه الشاعر عن التجارب العاطفية ووصف الطبيعة، وهو يرى أن مثل هذه التجارب لا تكون وحدها شعرا وجدانيا بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح، لأن الاتجاه الوجدانى الذي أخذ يغلب على الشعر العربى الحديث يمثل موقفا حضاريا، ومن ثم فإن الذي يحدد طبيعته ليست التجارب العاطفية أو الطبيعية وإنما الموقف الحضارى الذي يقفه الشاعر من ظروف البيئة والمشكلات التي يواجهها ويعبر عنها في شعره، مما يجعل للشعر فيما يقول المؤلف مستويين "أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجى، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع".

وتتصل القضية الثالثة بتصحيح موقف النقاد من طبيعة الحركة الوجدانية، ووظيفتها الفنية والموضوعية. فهم يتهمون شعراءها وشعرها بالسلبية والذاتية المنغلقة على نفسها المتشككة في طبيعة الحياة والناس الهاربة دائما إلى عوالم نائية عجزا عن التكيف ومواجهة الحياة الجديدة .

وهو يرى أن "الحركة الوجدانية حركة إيجابية، لأنها تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت هذه الذات ضائعة مقهورة. . كما تقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة و وعيه الاجتماعي والسياسي وحسه المرهف وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال ونفور من القبح والتخلف". كما يرى أن هذه السلبية في صورها المختلفة، سلبية موجبة لها دورها الحضاري والسياسي والفنى فهي ترضي هذا الجانب المتخلف من حياتنا وتعمق إحساسنا بتخلفه وحاجتنا إلى تغييره، مما يجعل منها طريقا إلى التغيير والتجديد ونوعا من إيقاظ الوعي الذي يطلعنا على الجانب السيئ من حياتنا. إنها ليست انغلاقا ذاتيا، ولكنها" في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجدانى عن إدراكه إدراكا عقليا، أو رفض لما لم يستطع أن "يتكيف "معه من أوضاع. .".

ويلح الدكتور القط في تصحيحه لمفهوم الحركة الوجدانية في النقد العربي الحديث، على ضرورة التفرقة بين شيئين : "الحركة الوجدانية" في الشعر العربي و "الحركة الرومانسية" في الشعر الأوربي. كما يلح على رفض الاتجاه الغالب في هذا النقد الذي ينظر إلى الأدب الرومانسي والأدب الوجدانى نظرة شاملة تجرد كلا منهما في خصائص عامة يتخذ منها الدارسون مبادئ نقدية يقيسون عليها أدب هاتين الحركتين، مغفلين" ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثقافة والبيئة الشخصية"، ومتخذين" من تلك السمات دليلا على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه".

وينطلق الدكتور القط في التفرقة بين هاتين الحركتين من حقيقة أنه وإن كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري محورين يجمعان بين الرومانسية والوجدانية، فإن الظروف التاريخية والحضارية التي مهدت لنشأة كل منهما وطبيعة النتائج التي حققتها الرومانسية في الأدب الأوربي والوجدانية في الشعر العربي، تفرق بينهما: "فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيرا عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربى من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه، ويكاد يضع حدا حاسما بين عالمين مختلفين في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون. وقد شمل التحول كل مظاهر الحياة في السياسة و الاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت "بالكلاسيكية الجديدة" إلى مرحلة عرفها الناس باسم "الرومانسية".

"أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي، فلم يكن برغم جسامته، على هذا النحو من الحسم والشمول، بل ظل محصورا إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفون منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد. . فالأسرة ما زالت في الأغلب تضم أجيالا ثلاثة يتجاوز بينهم ما يكون من خلاف طبيعي بين جيل وجيل، إلى بون كبير في التفكير والسلوك والأخلاق والمدنية، بحيث يمكن أن نرى في كل جيل من الأجيال الثلاثة ممثلا لمرحلة زمنية بعينها. وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام حتى لتمثل كل بيئة مجتمعا يكاد يكون مستقلا في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني. .".

وكان لابد أن تؤدي هذه الظروف الحضارية الخاصة للمجتمع العربي إلى ما أدت إليه فعلا من نشأة حس أدبي عام يتعايش فيه كثير من الاتجاهات الأدبية المختلفة، على الرغم من أن كلا منها يمثل مرحلة حضارية بعينها، "فالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعا جنبا إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة و[ظروف] العصر".

ويرى الدكتور القط أنه من الضروري لتصحيح مفهوم الأدب الرومانسى والأدب الوجدانى وتحديد طبيعة كل منهما الفنية، أن يتجاوز النقاد رصد الخصائص العامة إلى السمات الخاصة. فالأدباء الرومانسيون و الوجدانيون "يختلفون فيما بينهم اختلافا كبيرا في الموقف والفن. فليس وردزوورث وبيرون وشيلي وكيتس، من الرومانسيين الإنجليز سواء في طبيعة التجربة الشعرية وفي الصورة الفنية، وليس علي محمود طه وإبراهيم ناجي والشابي والتيجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإلياس أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفي التعبير الفني عن ذلك الموقف : فقد نجد عند أحدهم التفاتا ملحوظا إلى الطبيعة، وعند الآخر انشغالا واضحا بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة. وقد نرى في أسلوبهم الفني توازنا بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثرا بأساليب وافدة أو ابتكارا ذاتيا يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث ".

والقضية الرابعة والأخيرة التي يقف عندها في هذا التمهيد تتصل بطبيعة المنهج النقدي الذي يتبناه كثير من الدارسين المحدثين حين يعمدون إلى دراسة الشعر العربي الحديث، وهي من أكثر القضايا التي اختلفت حولها آراء النقاد المحدثين الذين يمكن أن نقسمهم إلى فئتين متقابلتين: الأولى فئة تلح على إرساء صلة وثيقة بين الفن وظروف الحياة في أشكالها المختلفة، السياسية والاجتماعية والدينية والنفسية، متخذة من هذه الصلة وسيلة إلى تفسير العمل الأدبي وفهم رموزه حينا، واعتباره وثيقة تؤرخ بمعانيها وأفكارها لأحداث الحياة أو مرآة تنعكس عليها صورها حينا آخر. والثانية فئة تلح على عزل النص الأدبي عن ظروف بيئته وحياة مؤلفه، والنظر إليه بوصفه بنية لغوية أو فنية مستقلة. وقد أنتج هذان الاتجاهان دراسات خصبة، ولكنها في أكثرها عقيمة ذلك أن أصحاب الاتجاه الأول قد عنوا بالتحليل الموضوعي على حساب التحليل الفني، كما أن أصحاب الاتجاه الثاني قد سلبوا الأدب دوره الفعال في تطور الحياة وإخصاب فكر القارئ ووجدانه على السواء جاعلين منه مجرد متعة بيانية محضة!

ولكن الدكتور القط يأخذ موقفا متوازنا بين هذين الاتجاهين، فيدعو إلى المزاوجة بين التحليل الفني والموضوعي للنص الأدبي بوصفه ظاهرة حضارية وفنية في آن واحد، على نحو ما رأينا في رصدنا لعناصر المنهج الحضاري الذي يتبناه في دراسة الأدب. وهو يحدد هذا المنحى من التوازن بين الموضوعية والفنية فيما يتصل بدراسة شعر الحركة الوجدانية بقوله : وقد قر في نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجداني أو الرومانسي، يرتبط بموضوعات بعينها كالطبيعة والحب. ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة، لكنا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدبا رومانسيا أو كلاسيكيا أو واقعيا، أو منتميا إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتصور في الموضوع والصورة في الشكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالا لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفنى عنه.

وليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربي، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجا يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجد الداخلي، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويان: أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع. وليس كل شعر وجداني على هذا النحو بالضرورة، ولا يعني ذلك أيضا تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم، واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس. . .

"ويعني الدارسون عندنا عناية ظاهرة "بموضوع" الشعر الوجداني فيحللون ما يتضمنه من معان نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك مما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية. ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر، ولكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة. وليس من المجدي في مجال الدراسة الفنية أن يكتفي الدارس كما هو معهود في كثير من تحليلنا للشعر بنثر القصيدة.. والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية. . ."دون أن يقوم ذلك على استقراء مفصل في محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء "جزئيات" التصوير والتعبير .

وقد أخذ المؤلف في أقسام الكتاب المختلفة يدرس نشأة هذا التيار الوجداني في الشعر العربي الحديث ويتابع تطوره، ويرصد ظواهره الفنية المختلفة ويفسرها تفسيرا حضاريا يكشف عن هذه الصلة الوثيقة بين الفن والحضارة، من خلال التمييز بين أربع مراحل من حياته القصيرة والحافلة: الأولى مرحلة "الإحياء و عودة الذاتية"، و الثانية مرحلة "الريادة و التجديد" والثالثة مرحلة "الازدهار والنضج". أما المرحلة الأخيرة، فيخصصها لدراسة التيار الواقعي الجديد الذي تطور إليه الوجدان الشعري والذي أخذ عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدءوا بداية وجدانية، يتجه إلى رصد الواقع في صيغة شعرية جديدة تواكب الواقع الحضاري الجديد هي صيغة "الشعر الحر".

(أ) وفيما يتصل بمرحلة "الإحياء وعودة الذاتية" (ص ١٧ – ١٠٣)، فقد عني فيها بالبحث عن البذور الأولى لتيار الوجدان الشعري الذي يراه من خلال نظرة حضارية قد واكب في نشأته التغيرات والتطورات المختلفة التي أخذت تجد على العالم العربي منذ أخذ يتصل بطريق أو بآخر بالحضارة الغربية. وهو لذلك يقيم صلة وثيقة بين تيار الإحياء وتيار الوجدان باعتبارهما اتجاهين يمثلان طرفي مرحلة واحدة، هي مرحلة ظهور "الذاتية" في أشكالها المختلفة : السياسية والاجتماعية والفنية، تلك التي تعد معلما رئيسيا من معالم الوجدانية والرومانسية. ويخلص من هذا الربط الوثيق بين التيار الوجداني وحركة الإحياء إلى رصد الخصائص الفنية المميزة للشعر الوجداني، وهي خصائص يختلط فيها الموروث العربي بالجديد الغربى اختلاطا شديدا، في صيغة شعرية تقليدية تسري فيها روح جديدة تتخلل معجمها اللغوي وصورها الشعرية وإيقاعها الموسيقي، ولكن دون أن تفقدها روحها التقليدي الموروث الذى لا يزال يلقي بظلاله على الشعر العربي. وهذه الصلة فيما يرى الدكتور القط، أمر طبيعي، ذلك أن للشعر العربي تاريخا طويلا، كما أن له مكانة خاصة في حياة العرب القدامى والمحدثين، فقد ظل لقرون طويلة، الشكل الفني

الوحيد الذى يعبرون من خلاله عن آمالهم وآلامهم، ويستودعونه أحاسيسهم ومفاخرهم، وكان لا بد من أن يؤدي ذلك إلى أن تتأصل قيمه في نفوسهم وتنطبع جمالياته فى أذواقهم. وقد جعل هذا التاريخ الطويل وتلك الوظيفة "العظيمة" من الشعر القديم "تراثا مقدسا" في نظر العرب المحدثين، خاصة إبان تلك الفترة المبكرة من القرن التاسع عشر التي بدءوا يتصلون فيها بالعالم الخارجي، ويطورون من حياتهم، ويواجهون القوى المتربصة بهم، ويؤكدون من استقلالهم. وقد وجدوا في التراث العربي القديم عامة والشعري منه خاصة، ملجأ يتجهون إليه، ويؤكدون عن طريق تمثله شخصيتهم العربية في مواجهة هذا المد الاستعماري كما رأينا.

وقد وقف الدكتور القط، في رصد حركة الإحياء وبيان أثرها الفني على حركة التطور الشعري نحو الوجدان، عند طائفة من الشعراء العرب الذين ينتمون إلى بيئات مختلفة ويشخصون بنتاجهم الفنى المتفاوت طبيعة الحركة الإحيائية. فوقف عند شعراء من العراق ومصر والشام من أمثال : البارودي واليازجي والحبوبي والكاظمي والزهاوي والرصافي وشوقي وحافظ وخليل مردم وخير الدين الزركلي، وغيرهم من شعراء هذه المرحلة المبكرة من حياة الشعر العربى الحديث. وهؤلاء الشعراء ينتمون، كما نرى، إلى بيئات عربية مختلفة، كما أنهم يمتدون بحياتهم على مساحة زمنية واسعة إلى حد ما. ولهذا دلالته وأهميته : فهو يؤكد شيوع هذا التيار الإحيائي في العالم العربي من ناحية، ويرصد مستويات تطوره المختلفة من جهة أخرى. ولذلك، فهو يلاحظ أن هذه "الذاتية" التي أخذت في صور مختلفة تغزو شعر الإحيائيين، من أمثال : البارودي في مصر والرصافي والزهاوي في العراق، قد أخذت حدتها تخف شيئا فشيئا حتى اختفت أو كادت من شعر الجيل التالي من الشعراء الذين خلفوا جيل الإحيائيين، واتجهوا بحركة التجديد الشعري اتجاها "موضوعيا" بسبب التزامهم بالتعبير عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية، وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال، تعبيرا كليا مطلقا يغلب فيه الطابع الفكرى على النزعة الوجدانية، ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر "الجماهيري"!

وقد اتخذ المؤلف من شعر شوقي نموذجا لهذا الاتجاه نحو شعر المناسبات والوقائع والأحداث السياسية، فعمد إلى تحليل نماذج مختلفة منه مثيرا من خلال هذا التحليل قضايا فنية ونقدية عميقة تتصل بمفهوم التراث والتجديد، والفرق بين الصورة الوجدانية والصورة الكلاسيكية، وموقف الشعراء من الطبيعة والحب، والفرق بين وجودهما الواقعي والفني، كما تتصل بتحديد طبيعة التجربة الذاتية والتجربة الوجدانية، إلى غير ذلك من القضايا الخصبة التي أفرزتها مرحلة الإحياء. وقد ختم حديثه عن هذه المرحلة بأن شعراء الجيل الثاني من مرحلة الإحياء "لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد في تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضي تجديدا أبعد مدى من هذا بكثير"!

(ب) ويعكس عنوان المرحلة الثانية "الريادة والتجديد" (ص ١٠٥ – ٣٠١) الغاية التي قصد المؤلف إلى تحقيقها والتي نستطيع تلخيصها في أمرين : الأول، رصد بدايات الاتجاه الوجدانى في شعر الجيل التالي لشعراء الإحياء. والثاني استخلاص الظواهر الفنية الجديدة ثم تفسيرها وتقويمها. وقد عمد المؤلف لتحقيق هذين الأمرين إلى دراسة الحركات الشعرية والدعوات الفنية المختلفة التي شهدتها هذه المرحلة، كما عمد إلى مراجعة الأحكام النقدية التي صاحبتها. وفي عبارة أخرى، فإنه قام بتصحيح كثير من الأحكام الفنية، وإعادة النظر في كثير من المسلمات التي شاعت بين الدارسين. وقد عمد المؤلف إلى رصد بدايات الاتجاه الوجدانى من خلال أربع من المجموعات الشعرية التي كان لكل منها طابعها الخاص ودورها المتميز في إرساء أصول الحركة الوجدانية، وهي : شعر خليل مطران، وشعر مدرسة الديوان، وشعر أبى شادي، وشعر المهجريين.

(ج) ويقرر الدكتور القط بحق، أنه ليس من العسير على الدارس أن يحدد بداية دقيقة لما يسمى "بمرحلة الازدهار والنضج" (ص ٣٠٣ - ٤٩١)، فإن التطور نحو الاتجاه الوجدانى قد تم فى الشعر العربى الحديث، على نحو تدريجى، واختلفت درجته من قطر عربى إلى قطر عربى آخر، وتداخلت مراحله كالمألوف فى كل المراحل "الحضارية والتاريخية الكبرى" على أنه مع ذلك يجعل، اعتمادا على الفترات التاريخية التى ازدهرت فيها حركات الريادة السابقة، من "العقد

الثالث من القرن العشرين إيذانا بمرحلة الازدهار التى أصبح الاتجاه فيها ذائعا فى الوطن العربى كله سائدا فى أغلب نتاجه الشعرى.. . ".

وقد امتازت هذه المرحلة من حياة الحركة الوجدانية من المرحلتين السابقتين فى أن شعراءهما التقليديين والمجددين، قد انفلتوا من أسر القديم انفلاتا اتخذ فى شعر كل طائفة نمطا بعينه: "فكان فى شعر الوجدانيين انطلاقا خلاقا فى التعبير عن عواطفهم وتحررا واسعا فى استخدام الألفاظ والتراكيب الجديدة".. كما كان فى شعر التقليديين حداثة تتمثل أكثر ما تتمثل فى نزعة وجدانية دالة. . جعلت من بعض قصائدهم شعرا وجدانيا فى صورته الحقيقية.

(د) وقد ختم المؤلف كتابه بدراسة موجزة عن المرحلة الأخيرة (ص ٤٩٣ ـ ٥٣١) التى يعيشها الشعر العربى الحديث فى صورته الجديدة، وهى المرحلة التى يحددها زمنيا بما بعد الحرب العالمية الثانية. وهو يربط فيها بين التطورات والتحولات الحضارية والسياسية والاقتصادية والثقافية وبين التطور الذى حققته ولا تزال تحققه الحركة الشعرية فى هذه المرحلة، فقد بدأ كثير من الشعراء ينفرون من الذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر. .. ويلاحظ أن بواكير الواقعية قد أخذت تظهر فى الشعر والقصة والرواية، وأن هذه الواقعية قد حملت الشعراء حملا على البحث عن شكل جديد "يستطيعون أن يقتربوا من خلاله من واقع الحياة اليومى، ويعبروا عن ذلك بكل تفصيلاته.."!

وقد اتبع الدكتور القط هذا المنهج الحضارى نفسه فى دراسة الرواية والمسرحية فيما ينشره فى الصحف والمجلات من مقالات ودراسات يتابع فيها ما ينتجه كتاب المسرح والقصة، وهو ما يحتاج إلى وقفة أخرى تكشف عن إنجازاته النقدية فيها.

سيرة علمية

الأستاذ الدكتور عبد القادر حسن القط

ولد عام ١٩١٦ بقرية الشرقية ـ مركز بلقاس ـ دقهلية.
ـ تخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة عام ١٩٣٨.
ـ عمل أمينا بمكتبة جامعة القاهرة من عام ١٩٣٩ حتى أوائل عام ١٩٤٥.
ـ أوفد فى بعثة إلى جامعة لندن لنيل درجة الدكتوراه فى مارس ١٩٤٥.
ـ نال درجة الدكتوراه فى أغسطس عام ١٩٥٠.
ـ عين عند عودته مدرسا بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس عند إنشائها عام ١٩٥١.
ـ كان رئيسا لقسم اللغة العربية بالكلية من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٧٣.
ـ انتخب عميدا للكلية عام ١٩٧٣ ـ ١٩٧٤.
ـ كان رئيسا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة بيروت العربية من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٢.

رأس تحرير أربع مجلات أدبية، هى على التوالى:

١ـ مجلة الشعر ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥.
٢ـ مجلة المسرح ١٩٦٦ ـ ١٩٧٦.
٣ـ مجلة المجلة ١٩٧٠ ـ ١٩٧٣.
٤ـ مجلة إبداع ١٩٨٣ ـ ١٩٩٢.

ـ أستاذ متفرغ بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس.
ـ عضو المجلس الأعلى للثقافة ومقرر لجنة الشعر بالمجلس ـ عضو مجمع اللغة العربية.
ـ شارك منذ عودته من البعثة عام ١٩٥٠ فى الحياة الأدبية والثقافية فى مصر والعالم العربى، وتابع بالنقد والدراسة وفى المنتديات الثقافية والإذاعة والتليفزيون ـ الإبداع العربى فى فنون الأدب المختلفة ـ الشعر والقصة والرواية والمسرح. وله اهتمام خاص بدراسة الدراما التليفزيونية.
ـ نال جائزة الملك فيصل العالمية فى الأدب عام ١٩٨٠ عن كتابه "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر".
ـ نال جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٤.

مؤلفاته:

١ـ ذكريات شباب (ديوان شعر) ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٥٨.

٢ـ مفهوم الشعر عند العرب (رسالة دكتوراه مترجمة عن اللغة الإنجليزية ترجمها د. عبد الحميد القط) ـ دار المعارف. القاهرة ـ ١٩٨٢.

٣ـ فى الأدب المصرى المعاصر ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٥٥.

٤ـ فى الأدب العربى الحديث ـ مكتبة الشباب ١٩٧٨.

٥ـ قضايا ومواقف ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٦ـ فى الشعر الإسلامى والأموى ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ ١٩٧٨.

٧ـ الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ـ دار النهضة ـ بيروت ـ ١٩٨١.

٨ـ فن المسرحية ـ دار لونجمان ـ ١٩٩٨.

٩ـ فن الترجمة ـ دار النهضة العربية ـ بيروت. د.ت.

١٠ ـ الكلمة والصورة ـ المركز القومى للآداب ـ القاهرة ـ ١٩٨٩.

١١ـ أربعون صباحا ـ دار غريب ـ القاهرة ٢٠٠١.

وله بحوث طويلة كثيرة منها:

١ـ حركات التجديد فى الشعر العباسى، بحث منشور فى الكتاب التذكارى بمناسبة بلوغ الدكتور طه حسين عامه السبعين ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٦٢.

٢ـ النقد العربى القديم والمنهجية ـ بحث منشور فى مجلة فصول المجلد الأول العدد الثالث عام ١٩٨٣.

٣ـ قضية المصطلح فى مناهج النقد الأدبى الحديث ـ بحث منشور فى المجلة العربية للعلوم الإنسانية (جامعة الكويت) عام ١٩٩٤.

٤ـ الحب والمرأة فى شعر نزار قبانى ـ بحث منشور فى كتاب نزار قبانى شاعر لكل الأجيال عام ١٩٩٨.

٥ـ دراسة مطولة عن ثلاثة كتب للأديب مصطفى صادق الرافعى: أوراق الورد. رسائل الأحزان ـ السحاب الأحمر ـ فى كتاب دار لونجمان للنشر بالقاهرة عام ١٩٩٤.

٦ـ دراسة مطولة عن "قصيدة النثر" نشرت فى كتاب يضم أعمال الندوة الأدبية لجائزة الشاعر حسن فقى عام ١٩٩٦.

٧ـ ترجمات الدكتور ثروت عكاشة لكتب جبران خليل جبران الخمسة، عن اللغة الانجليزية بحث مطول منشور فى كتاب عن الدكتور ثروت عكاشة ١٩٩٨.

ترجمات عن الإنجليزية:

ثلاث مسرحيات لشكسبير:

١ـ ريتشارد الثالث ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٨.

٢ـ هاملت ـ روائع المسرح العالمى ـ الكويت ١٩٧١.

٣ـ بريكليس ـ دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨١

٤ـ جسر سان لويس راى (رواية للكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر). مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٥٧.

٥ـ صيف ودخان (مسرحية للكاتب الأمريكى تنيسى ويليامز) مكتبة مصر، المكتبة الدرامية ١٩٦١.

٦ـ حكايات إيفان بلكين (مجموعة قصص قصيرة للشاعر الروسى بوشكين) ـ دار الشرق ـ القاهرة ـ بدون تاريخ.

٧ـ تشيكوف ـ حياته وفنه (للكاتب الروسى برميلوف) بالاشتراك مع الأستاذ فؤاد كامل ـ دار الشرق ـ القاهرة ـ بدون تاريخ.

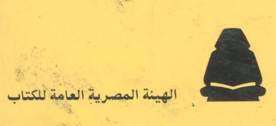
٨ـ الابن الضال (مسرحية للكاتب الأمريكى ريتشاردسون) مكتبة مصر ١٩٦٢.

٩ـ أجمل أيام حياتك (مسرحية للكاتب الأمريكى وليام ساروبان) ـ بدون تاريخ.

١٠ـ الوارثة (مسرحية للكاتب هنرى جيمس . أخرجت فى المسرح القومى) ـ موسم ٥٧ ـ ٥٨ إخراج عبد الرحيم الزرقانى.

شروط النشر فى مجلة فصول

- ألا يكون البحث قد سبق نشره على أى نحوٍ كان.
- يفضل ألا يزيد البحث عن ستة آلاف كلمة (٦٠٠٠).
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسختين من المجلة.



خمسة جنيهات